JORGE SCHWARTZ

VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS

Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos

edusp

1ª edição 1995 (Edusp/Iluminuras/Fapesp)
2ª edição revista e ampliada 2008

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico
do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

Schwartz, Jorge.
Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos / Jorge Schwartz. 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

736 p.; 18 x 25,5 cm.
Inclui bibliografia.
Inclui glossário.
ISBN 978-85-314-0996-7
1. Literatura Hispano-americana. 2. América Latina. 3. Modernidade. I. Título.

CDD 868.993

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-010 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2008

Foi feito o depósito legal

para Antonio Candido

Sumário

Manifestos

Revistas

Antologias

Ismos

Tensões Ideológicas

Prólogo à 2ª Edição

É notável a vigência que as vanguardas históricas adquiriram na vasta produção bibliográfica de mais de uma década que separa a primeira edição espanhola das *Vanguardas Latino-Americanas* desta segunda edição revista e ampliada[1]. Por se tratar de uma obra de referência, penso que a advertência mais adequada a esta edição é uma atualização dessa bibliografia, o que me parece inclusive necessário. No entanto, cabe esclarecer que estas páginas iniciais não aspiram a ser exaustivas nem a se converter em uma suma crítica do período anterior a esta edição. Um levantamento dos estudos consagrados às vanguardas latino-americanas ao longo dos últimos anos excederia inevitavelmente os limites impostos a este breve prólogo. Por essa razão, vou me deter apenas naqueles títulos que estiveram a meu alcance e que, presumo, merecem ser comentados.

Em primeiro lugar, gostaria de me referir a projetos destinados a privilegiar o campo bibliográfico. O primeiro deles, realizado por Merlin H. Forster e K. David Jackson, cobre o âmbito hispano-americano e brasileiro: *Vanguardism in Latin American Literature. An Annotated Bibliographical Guide* (Greenwood Press, 1990); trata-se de um trabalho pioneiro neste terreno, publicado quase simultaneamente à primeira edição de nossa antologia. Um ano mais tarde, nasce o projeto mais ambicioso até o momento: a série "Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico", sob o selo editorial Veuvert, de Frankfurt, cujo primeiro título é *Las Literaturas Hispánicas de Vanguardia. Orientación Bibliográfica* (1991), de Harald Wentzlaff-Eggebert. Em 1999, sob a coordenação de K. David Jackson, edita-se *A Vanguarda Literária no Brasil* (Bibliografia e Antologia Crítica). Nesse mesmo ano, também sai a público *Las Vanguardias Literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Bibliografía y Antología Crítica*, de Hubert Pöppel. Um ano mais tarde, em 2000, publicam-se *Las Vanguardias Literarias en México y la América Central*, de Merlin H. Forster, assim como *Vanguardia Latinoamericana*, os anunciados volumes organizados por Gilberto Mendonça Teles e

1. A primeira edição veio a público pela Editora Cátedra (Madri, 1991). Esta nota introdutória atualiza a da segunda edição em espanhol, publicada pela editora Fondo de Cultura Económica (México, 2002). Além disso e das necessárias correções e atualizações, foram acrescentados dois ensaios perdidos em jornais de época, e generosamente cedidos por Gênese Andrade: "Linha de Cor" (1939), de Mário de Andrade, e "Tenho um Encontro Marcado com os Negros... (Impressões Uruguaias)" (1945), de Roger Bastide. Considero esses dois artigos preciosidades bibliográficas, incorporados aqui no capítulo final "Negrismo e Negritude".

Klaus Müller-Berg, dedicados ao México e à América Central (vol. I), Caribe, Antilhas Maiores e Menores (vol. II) e Área Andina Norte, Colômbia e Venezuela (vol. III). Temos também, lançado há pouco, o volume referente aos países do Cone Sul: *Las Vanguardias Literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y Antología Crítica*, organizado por Carlos García e Dieter Reichardt. Sobre a América Latina, ficam pendentes os volumes referentes ao Chile e o dedicado a Cuba, Porto Rico, República Dominicana, Venezuela, de próxima publicação. Das compilações consagradas às vanguardas ibéricas, já foram publicados, sob o mesmo selo editorial, *Las Vanguardias Literarias en España* (repertório castelhano e galego, 1999), de Harald Wentzlaff-Eggebert, e *As Primeiras Vanguardas em Portugal* (2003), de K. David Jackson. Anuncia-se, para a mesma série, estudo similar dedicado à Catalunha. Trata-se de uma iniciativa sem precedentes no mercado editorial, pois permite um enfoque amplo de cada país ou cultura em particular, combinando pesquisas pontuais e muito específicas, organizadas geograficamente e com uma abordagem extensiva, com ensaios e índices das fontes originais[2].

Do *corpus* bibliográfico divulgado durante os anos 1990, também merecem destaque alguns projetos de caráter continental. O primeiro é *Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia* (Hiperión, 1995), de Mihai G. Grünfeld, que nos introduz em um panorama de época representado por mais de cinqüenta poetas. Trata-se, sem dúvida, de um mapa indispensável da lírica latino-americana das vanguardas históricas. Não é minha intenção apontar aqui as omissões de um trabalho de fôlego, mas chama a atenção nessa antologia a ausência de nomes fundamentais (como Manuel Bandeira, os argentinos Eduardo González Lanuza e os irmãos Tuñón, o mexicano Gilberto Owen, entre outros).

Não menos notável é a iniciativa de Hugo Verani e de Hugo Achugar com o volume *Narrativa Vanguardista Hispanoamericana* (UNAM, 1996). A tendência a identificar tradicionalmente as vanguardas com a poesia – quando não com manifestos e revistas – significou durante muito tempo esquivar as experiências decisivas em prosa que se realizaram nos anos 1920 e 1930. Graças a essa recopilação, finalmente temos acesso a textos como *La Señorita Etc.*, do mexicano Arqueles Vela, ou *La Casa de Cartón*, do peruano Martín Adán. Embora entendamos que os compiladores se limitam a um recorte hispano-americano, esperamos que na próxima edição desse livro o Brasil seja incluído,

2. Caberia uma nota-homenagem a Guillermo de Torre, primeiro "vanguardólogo" internacional, cujo nome anda hoje um pouco esquecido. Em 1925, ele publica *Literaturas Europeas de Vanguardia* (Madri: Caro y Raggio), monumentalizado em 1965 na clássica *Historia de las Literaturas de Vanguardia* (Madri: Guadarrama). Como se o fenômeno e a internacionalização das vanguardas exigisse seu próprio processo arquivístico, que teve em Guillermo de Torre um pioneiro, seu mais imediato sucessor foi Ramón Gómez de la Serna, com *Ismos* (Madri: Biblioteca Nueva, 1931), publicado posteriormente em formato fac-similar (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002).

já que tanto *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como os romances experimentais de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), Patrícia Galvão (*Parque Industrial*) e Antônio de Alcântara Machado (*Pathé-Baby*) não podem ficar excluídos do cânone narrativo das vanguardas latino-americanas. Nenhuma prosa hispano-americana do período se compara ao radicalismo experimental das ficções oswaldianas mencionadas[3].

Outra das grandes iniciativas de ordem continental é o projeto bilíngüe espanhol/português, coordenado por Ana Pizarro, *América Latina. Palavra, Literatura e Cultura* (Memorial/Unicamp, 1995). O terceiro volume, dedicado a "Vanguarda e Modernidade", inclui, a partir de ensaios críticos, uma visão abrangente dos processos de modernização na América Latina, passando necessariamente por estudos originais sobre as vanguardas históricas.

O livro de Vicky Unruh, *Latin American Vanguards* (University of California Press, 1994), cujo título coincide com o desta antologia, revela-se de caráter mais amplo e reflexivo, capaz de incorporar com grande familiaridade as vanguardas brasileiras e as hispano-americanas, conduzindo-as ao campo de uma atividade que a autora denomina "encontros contenciosos".

Quanto às abordagens centralizadas em cada país, o Peru mostrou que a herança cultural de Vallejo e Mariátegui alimentou nestes últimos anos uma grande vitalidade teórica. *El Laboratorio de la Vanguardia en el Perú. Trayectoria de una Génesis a través de las Revistas Culturales de los Años Veinte* (Ed. Horizonte, 1999), de Yazmín López Lenci, incorpora com originalidade a "escrita manifestária" do indigenismo vanguardista, com grupos praticamente desconhecidos até então. Mirko Lauer publicou a *Antología de la Poesía Vanguardista Peruana* (El Virrey/Hueso Húmero, 2000), mostra de 29 poetas, cuja erudita introdução corresponde a um capítulo de sua tese de doutorado *El Viaje Vanguardista Peruano sobre la Máquina 1917-1930*. "Quase desconhecida como conjunto, a vanguarda poética é ao mesmo tempo o mais provinciano e o mais cosmopolita dos movimentos culturais peruanos", afirma o autor.

A vanguarda cubana, em especial o grupo da *revista de avance*, beneficiou-se com a publicação do premiado livro *Un Dilema Cubano. Nacionalismo y Vanguardia*, de Celina Manzoni (Casa de las Américas, 2000). Não menos importante é o catálogo da exposição

3. O livro de María Bustos Fernández, *Vanguardia y Renovación en la Narrativa Latinoamericana* (Madri: Editorial Pliegos, 1996), cria expectativas que se frustram: o repertório é exclusivamente hispano-americano, circunscrevendo-se a três autores apenas, Macedonio Fernández (Argentina), Jaime Torres Bodet (México) e José Félix Fuenmayor (Colômbia). Novamente, a autora perde a chance de conhecer e incorporar o Brasil a esse peculiar recorte da "narrativa latino-americana".

Orígenes y la Vanguardia Cubana (México: Museo de Arte Moderno, 2000), ricamente ilustrado e com instigantes ensaios.

O Chile também assistiu nos últimos anos a um momento editorial privilegiado no que diz respeito a suas vanguardas históricas. A reedição ampliada de *Del Vanguardismo a la Antipoesía* (Lom, 2000), de Federico Schopf, sem dúvida preenche um hiato na reflexão sobre a poesia chilena contemporânea, centrada em Huidobro, Neruda e Nicanor Parra. Ainda, a contribuição de Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la Vanguardia en Chile* (Universidad de Chile, 1998), que trabalha com materiais nunca integrados ao exame do processo naquele país. Vicente Huidobro, que teve em Madri uma espécie de meridiano intelectual em 1989, com a luxuosa publicação da revista *Poesía* (números 30, 31 e 32, coordenados por René de Costa), ressurge com intensidade no belo catálogo *Salle XIV. Vicente Huidobro y las Artes Plásticas* (2001), que acompanhou a exposição organizada por Carlos Pérez e Miguel del Valle-Inclán para o Museo Reina Sofía. Não menos vigoroso é o volume dedicado à *Poesía Completa* de Vicente Huidobro, edição crítica organizada por Cedomil Goic para a coleção Archivos (2003) e que também reproduz no *Cuaderno de Imágenes* a mencionada *Salle XIV*, assim como a produção caligramática do poeta chileno, fundador das vanguardas em língua espanhola. Sobre o movimento de vanguarda chileno, também devemos mencionar um autor importante que está sendo resgatado e que era um mero desconhecido há alguns anos: refiro-me à radical experiência de Jean Emar (pseudônimo franco-dadaísta – *j'en ai marre* – de Álvaro Yáñez Bianchi, 1893-1964).

Algo semelhante aconteceu com o uruguaio Alfredo Mario Ferreiro, a partir da reedição (1998), acrescida de um prefácio de Pablo Rocca, de *El Hombre que se Comió un Autobús (Poemas con Olor a Nafta)*, publicado originalmente em 1927, assim como a reunião de seus artigos de época (*Sobre Arte y Literatura de Vanguardia*, Prodlul/Insomnia, 2000). O Uruguai também nos oferece o esplêndido catálogo que acompanha a exposição *Los Veinte: El Proyecto Uruguayo* (Museo Blanes, dezembro de 1999), organizada por Gabriel Peluffo, ricamente ilustrado e com uma abordagem interdisciplinar que abrange o período de 1916 a 1934.

Para um estudo específico da produção hemerográfica dos anos 1920 e 1930 na Argentina, *La Prensa Literaria Argentina 1890-1974*, de Washington Luis Pereyra, revela-se imprescindível, especialmente o segundo volume, *Los Años Rebeldes 1920-1929*, publicado em 1995, e o terceiro, *Los Años Ideológicos 1930-1939*, de 1996. A *Poesía Completa* de Oliverio Girondo (coord.: Raúl Antelo; Archivos, 1999) finalmente recupera, em forma de edição crítica, o *corpus* lírico do fundador da vanguarda poética argentina, acompanhado de importante material teórico e documental. O original *Cuaderno de Imágenes* que acompanha o volume, organizado por Patricia Artundo, traz à luz o intenso universo poético-visual de Girondo. Essa mesma coleção publica, um ano depois,

Libertinagem, de Manuel Bandeira, aos cuidados de Giulia Lanciani. E aguarda ainda a *Obra Incompleta*, do escritor paulista.

Fica cada vez mais claro que a história das vanguardas tende a migrar em direção a ensaios dos catálogos de museus e de centros culturais. Como complemento desses repertórios culturais e literários, não podemos deixar de mencionar *El Indigenismo en Diálogo. Canarias-América 1920-1950*, catálogo da exposição com curadoria de María Candelaria Hernández Rodríguez, realizada no Centro Atlántico de Arte Moderno, de Las Palmas de Gran Canaria (2001). Esse centro – dedicado em diversas oportunidades a estabelecer pontes entre movimentos vanguardistas da Europa e da América – publica em 1990 o excelente catálogo com título homônimo ao livro de Juan Larrea de 1944: *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. O papel canarino como um dos vasos comunicantes do período também fica registrado em *Canarias: Las Vanguardias Históricas*, volume organizado por Andrés Sánchez Robayna, publicado em 1992, e que resgata, entre outras coisas, a importante figura de Agustín Espinoza. Embora até agora eu tenha me restringido ao âmbito latino-americano, ao abordar a esfera canarina e me aproximar da Península Ibérica, é impossível deixar de mencionar o *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, de Juan Manuel Bonet (Alianza, 1995), que também nos brindou com o esplêndido catálogo *El Ultraísmo y las Artes Plásticas* (IVAM, 1996). Trata-se de um trabalho no tradicional formato de dicionário, erudito e exuberante nas informações que contém, e imprescindível para conhecer o reverso da trama das vanguardas latino-americanas: documenta a presença na Espanha dos Borges (Jorge Luis e Norah), de Girondo, de Asturias, de Huidobro, dos pintores Barradas e Torres-García, entre outros. Como contrapartida, suas páginas registram a não menos importante presença na América Latina de Max Aub, Manuel Altolaguirre, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Guillermo de Torre e o fundacional Ramón Gómez de la Serna[4]. E ainda o recente e não menos impressionante *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un Apéndice Circense*, que acompanhou exposição com curadoria de Juan Manuel Bonet e Carlos Pérez no Museo Reina Sofía de Madri (junho-agosto 2002). Apesar da avassaladora produção sobre vanguardas ocorrida na década de 1990 e nestes primeiros

4. Embora neste dicionário o olhar clínico de Bonet esteja direcionado fundamentalmente para o universo espanhol e, em menor escala, para o europeu e o hispano-americano, surpreende descobrir alguns interstícios brasileiros. Há dois verbetes que se complementam. O de Villa-Lobos, que dispensa aqui comentários, e o de Tomás Terán (Valência, 1895 – Rio de Janeiro, 1964). Apaixonado pela obra de Villa-Lobos, o músico valenciano imigra para o Brasil em 1929, tornando-se um dos grandes intérpretes de sua obra. Em 1944, naturaliza-se brasileiro, fazendo do Rio de Janeiro sua cidade de adoção, onde faleceria em 1964. Um terceiro verbete está surpreendentemente dedicado a Oswald de Andrade, devido a algumas referências espanholas em sua obra ficcional [Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madri: Alianza Editorial, 1995, pp. 51, 589 e 629].

anos do século XXI, esses livros mostram que ainda se faz necessário, e com urgência, um dicionário das vanguardas latino-americanas.

Entre os escassos estudos dedicados ao papel das mulheres em nossas vanguardas literárias (Norah Lange, Magda Portal e Patrícia Galvão, entre outras), merece destaque *Falsas Memorias*, de Hugo Achugar (Trilce, 2000). Embora não se trate de um título acadêmico, o livro é sem dúvida um retrato necessário de Blanca Luz Brum, personagem inspiradora de uma biografia romanceada.

Em relação às publicações fac-similares de revistas, o mais ambicioso e completo dos projetos é o das "Revistas Literarias Mexicanas Modernas", com 36 títulos editados por Fondo de Cultura Económica, e que cobre o período de 1906 a 1965. Também temos no mesmo formato a peruana *Amauta*, em seis volumes (1976; 2ª ed., 1981). Verdadeiro motivo de regozijo foi ver finalmente publicada a edição em um volume da ineludível *Martín Fierro*, em 1995, pelo Fondo Nacional de las Artes da Argentina. Aguardamos ainda *Proa*, segunda época. (Os três raríssimos números da trifoliada *Proa*, primeira época, já tiveram uma belíssima mas limitada edição fac-similar em 1997, publicada pela Fundação Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense.) Chegaremos algum dia a ver uma reedição da *revista de avance* de Cuba (*Orígenes* foi reeditada em 1989), para não mencionar *La Pluma* ou *La Cruz del Sur* de Montevidéu?

A grande contribuição do Brasil nesse campo reside nas edições bem conhecidas entre o público especializado. Aliás, não há, que seja de meu conhecimento, revistas importantes do modernismo brasileiro que não tenham sido publicadas em formato fac-similar. Ainda sobre nosso modernismo, surpreendem a vitalidade e a produção permanentes de estudos sobre o período. Oswald de Andrade, sobre cuja obra reinou um silêncio de mais de quatro décadas, estaria incrédulo frente à difusão que alcançou sua obra em geral e seu ideário antropófago em particular. Este foi justamente o tema central da XXIV Bienal de São Paulo, realizada em 1998 (catálogo *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa). Também, com o questionador título *Anthropophagy Today?*, o número especial de *Nuevo Texto Crítico 23/24*, editado em Stanford por João Cézar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli, totalmente dedicado ao tema. O assunto canibalizou outras terras: Alejandra Laera e Gonzalo Aguilar reeditaram, em Buenos Aires, *Escritos Antropófagos* de Oswald de Andrade (Corregidor, 2001) e Haroldo de Campos conta com *De la Razón Antropofágica y Otros Ensayos*, publicado em terras mexicanas em um volume editado e traduzido por Rodolfo Mata (Siglo XXI, 2000). Não posso deixar de mencionar o catálogo que compreende desde as vanguardas históricas brasileiras até o concretismo poético e pictórico, com textos de vários curadores, publicado por ocasião da exposição *Brasil 1920-1950: Da Antropofagia a Brasília* (Cosac & Naify, 2002). A riqueza da polêmica modernista renova-se com o título organizado por Maria Euge-

nia Boaventura: *22 por 22. A Semana de Arte Moderna Vista pelos seus Contemporâneos* (Edusp, 2000), revelador das controvérsias do período heróico. *Tarsila Cronista* (Edusp, 2000), organizado por Aracy Amaral, é um livro que torna visível a surpreendente faceta da artista plástica como escritora e crítica da cultura e das artes. Um ano mais tarde, a mesma organizadora publica a importante *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (Edusp, 2001), livro que sem dúvida complementa o anterior. A publicação monográfica dedicada ao Modernismo, *Literatura e Sociedade 7* (USP, 2003/2004), organizada por Maria Augusta Fonseca, revitaliza, em uma homenagem aos oitenta anos da Semana, "aspectos da modernidade brasileira no século XX".

A entronização de nosso modernismo encontra uma nova volta do parafuso na publicação da *Caixa Modernista* (Edusp/UFMG/Imprensa Oficial, 2003). Graças ao artifício do *box art*, foi possível pôr ao alcance do público interessado reproduções fac-similares que recuperam o brilho de um período. A esplêndida capa de *Paulicéia Desvairada*, de 1922, atribuída a Guilherme de Almeida, e a de *Pau Brasil*, em surpreendente *design* de Tarsila do Amaral – também responsável pelas ilustrações internas do volume impresso em Paris, na editora Au Sans Pareil –, de 1925, luzem com intensidade, entre outros trinta elementos que compõem este museu portátil[5].

A título de conclusão, gostaria de me deter em uma questão sempre instigante que este trabalho tenta responder: qual a diferença entre o modernismo brasileiro e os equivalentes "ismos" hispano-americanos? Em uma antologia que tem o Brasil como contraponto dos outros núcleos vanguardistas hispano-americanos, não há como deixar de estabelecer alguns parâmetros. Em primeiro lugar, a situação de dependência cultural dos maiores centros urbanos produtores da ruptura vanguardista. As tensões resultantes do binômio nacional/cosmopolita ou Brasil/Europa, e que Oswald de Andrade tentou resolver com sua "filosofia antropófaga", já passaram por várias nomenclaturas na crítica latino-americana: "modernidade periférica" (Beatriz Sarlo), "culturas híbridas" (Néstor García Canclini) e "nacional estrangeiro" (Sérgio Miceli). Dependeram de Paris, Berlim, Dresden e Florença, capitais culturais como Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México, Montevidéu, Lima. Depois, os satélites dos satélites: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Cataguazes, Recife, La Plata (Argentina), Puebla (México), Titikaka (Peru), entre outros.

5. A *Caixa Modernista* dialoga de alguma maneira com a extraordinária edição fac-similar de *O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo* (São Paulo: Editora Ex Libris, 1987), a cargo de Frederico Nasser, e com outras caixas, entre elas: a *Caixa Preta*, de Julio Plaza e Augusto de Campos (1975), e a *Caixa Surrealista*, de Andréa Draher, criativa "caixa-catálogo" da exposição que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (ago.-out. 2001).

O processo vanguardista latino-americano teve início com quase uma década de atraso, quando a Europa já estava com a consigna do *rappel à l'ordre*. Se há certos paralelismos e contrastes nos procedimentos que ocorrem nesses países – e a finalidade desta antologia é estabelecê-los –, resta ainda uma questão. Qual é o grande traço diferencial do Brasil? A celebração modernista, que vem sendo realizada todas as décadas em cada ano que coincide com o algarismo terminado em "2", ocorre com a mesma intensidade nos outros países? Será que o olhar para o passado e para nossa história cultural está sendo construído de forma diferenciada? Posso afirmar que nenhum dos "ismos" nas Américas[6] tem o caráter rememorativo, celebrativo e entronizador semelhante a nosso modernismo. Tal vigência pode ser atribuída a vários fatores. Embora seja indiscutível que o modernismo brasileiro é a tentativa mais importante de acertar o passo com as vanguardas internacionais, o caráter nacionalista, de afirmação e reformulação da brasilidade, é tão forte quanto o perfil internacional. Não é por acaso que o *annus mirabilis* de 1922 vem marcado pelos eventos do Centenário da Independência e da fundação do Partido Comunista. Se a década termina de forma convulsiva em quase todos os sentidos (*crack* da Bolsa de Nova York, Revolução Constitucionalista de 1932 em São Paulo), culmina também com a fundação da Antropofagia, por intermédio do famoso manifesto e do quadro de Tarsila que igualmente carrega o nome do movimento. Além dessas alianças inalienáveis entre o estético e o ideológico, entre o nacional e o cosmopolita, entre o centro e a periferia, o Brasil, diferentemente de boa parte de nossos vizinhos hispano-americanos, teve "modernismos" multiplicados por todo o país, ora para fazer coro com os paulistas, como tentativa de sintonização com a "nova sensibilidade", ora para se contrapor, como foi o caso das correntes nacionalistas divergentes dentro das próprias fileiras paulistas (Plínio Salgado especialmente) ou do grupo do Nordeste, representado com força por Gilberto Freyre. Não surpreende a tentativa marioandradina de "abrasileirar o Brasil" e de "desregionalizar" o projeto modernista: "Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia, o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea um momento étnico nacional e geográfico *[sic]*", afirma Mário em um dos prefácios para *Macunaíma*[7]. Somado a esses fatores, o caráter altamente programático da Semana deu aos princípios modernistas uma sólida base de projeção histórica. As três noites, 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal, inaugurado apenas onze anos antes, com

6. Incluo aqui também o imagismo norte-americano, o Armory Show de 1913 e o movimento do Harlem Renaissance.
7. Em Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez & Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil 1° Tempo Modernista – 1917/29*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 291.

sólidos programas liderados pelos jovens modernistas, foi um divisor de águas. A grandeza do projeto modernista reside não apenas nos atributos individuais dos fundadores do movimento, mas no caráter interdisciplinar do mesmo, e embora isso possa ser visto ainda como reflexo das "correspondências" simbolistas, as várias artes funcionaram como vasos comunicantes universalizadores do fenômeno. Se, por um lado, durante as três noites estão representadas as teorias do moderno, a literatura e a música, por outro, a Exposição da Semana, com nada menos do que 64 obras, corrobora esse espírito interdisciplinar: pintura, escultura e arquitetura. Parte da força do movimento está no caráter grupal e de intervenção pública, especialmente por intermédio do jornalismo cultural exercido por vários dos participantes. Os Salões de São Paulo, como prática cultural instituída, sem dúvida tiveram um caráter didático e de formação; nessa cidade, trata-se de uma prática do início do século passado, amparada por Freitas Valle em sua famosa Villa Kyrial, e por René Thiollier, na Vila Fortunata, disseminada com força na década do modernismo:

> as reuniões das terças-feiras à noite em sua própria casa [de Mário de Andrade], à rua Lopes Chaves, o Salão da avenida Higienópolis, com os célebres almoços de domingo, em casa de Paulo Prado, as recepções das terças-feiras à tarde, à rua Conselheiro Nébias, no solar aristocrático daquela mulher bela e admirável que foi D. Olívia Guedes Penteado e por fim as reuniões sem dia fixo, mas quase semanais, na minha casa, à alameda Barão de Piracicaba,

rememora Tarsila do Amaral em crônica sobre "O Movimento Modernista", em 1942[8].

Penso que fenômeno semelhante, no que diz respeito ao "espírito de grupo", só ocorreu na Argentina, em torno da revista *Martín Fierro* (1924-1927). Embora liderada por Evar Méndez e Oliverio Girondo, o caráter coletivo e interdisciplinar é o que prevalece durante os quatro aguerridos anos da antológica publicação[9]. Grandes revistas de vanguarda, como a peruana *Amauta*, gravitaram mais ao redor de seu fundador José Carlos Mariátegui, do que em função de uma atividade propriamente grupal. Desnecessário

8. Trata-se de uma importante crônica em que Tarsila do Amaral responde a Mário de Andrade a famosa conferência-balanço dos vinte anos da Semana, por ele proferida poucos meses antes. "O Movimento Modernista", *Diário de S. Paulo*, 6 set. 1942 (em Aracy Amaral, *Tarsila Cronista*, São Paulo: Edusp, 2001, p. 177). A crônica "Freitas Valle" (em *Idem*, pp. 172-174) de alguma maneira completa essa importante resposta de Tarsila ao autor de *Macunaíma*. Sobre o *salon* de Freitas Valle, ver Márcia Camargos, *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*, São Paulo: Editora Senac, 2001. E sobre D. Olívia Penteado, ver o catálogo *No Tempo dos Modernistas. D. Olívia Penteado, a Senhora das Artes*, São Paulo: MAB-FAAP, 2002 (org.: Denise Mattar).
9. A maior *salonnière* argentina foi a antológica Victoria Ocampo, líder do grupo *Sur* (Borges, Girondo, Bioy Casares, entre outros), que atuaria duas décadas mais tarde.

lembrar o papel do mecenato no período. Sem a força do capital paulista, empenhado na pujança de uma província que começa a adquirir os contornos de uma cidade, para finalmente chegar ao *status* de cosmópolis, a Semana seria impensável[10]; algo similar ocorre com a portenha *Martín Fierro*, que dificilmente sobreviveria sem os generosos recursos de Oliverio Girondo.

Mas será que a fórmula "nacionalismo + cosmopolitismo + desregionalização + caráter programático grupal + interdisciplinaridade + recursos" é suficiente para construir uma glória e uma posteridade? A todos esses tópicos, ainda devem ser somadas duas questões: o talento individual e a história. Estou me referindo aos hoje "monstros sagrados" de nosso modernismo, Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, às presenças de um Lasar Segall, John e, sua esposa brasileira, Regina Graz, e de um Gregori Warchavchik, talentos que também acabaram germinando em São Paulo, cidade de adoção. Evidentemente, outros talentos como Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, presente com dez obras na Exposição da Semana, ou Cícero Dias, cuja maior obra inaugura a rota da modernidade no Rio de Janeiro quase dez anos mais tarde, alimentam o imaginário modernista brasileiro nas décadas seguintes.

Se os anos 1930 marcam a guinada socializante, abandonando o experimentalismo estético, e nem por isso deixando de produzir grandes obras, como é o caso de "Operários", de Tarsila, eu diria que com a conferência de Mário de 1942, e por ocasião dos vinte anos da Semana, surge o primeiro balanço crítico de peso, dando início à construção retrospectiva do modernismo na história de nossa cultura[11]. A literatura do Nordeste e a geração de 45, assim como o Grupo Santa Helena, são tardios reflexos do *rappel à l'ordre*, assim como tardio foi o próprio movimento modernista, quando cotejado com a matriz européia. A retomada do espírito de 22 se dá no início dos anos 1950 e por meio de vários eventos. A poesia concreta, por intermédio do grupo Noigandres, internacionaliza-se e reconstitui uma tradição em que Oswald de Andrade é não apenas resgatado do esquecimento, mas recolocado em circulação com grande força e como foco inspirador da nova poesia. A primeira Bienal de São Paulo de 1951 converte-se em fenômeno que projeta a capital paulista na vanguarda das grandes bienais internacionais, consolidada pela segunda Bienal de 1953, quando é exposta a "Guernica" de

10. Para uma história deste processo, ver, de Carlos A. C. Lemos, "Paisagem Arquitetônica", em *São Paulo – 450 anos. Cadernos de Fotografia Brasileira*, número 2, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 334-359. Ainda sobre o fenômeno do mecenato e do colecionismo em São Paulo, ver a recente abordagem de história social da arte e da cultura paulista das primeiras décadas do século XX feita por Sergio Miceli em *Nacional Estrangeiro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

11. Ressalvadas as devidas diferenças, balanço semelhante é efetuado por Oliverio Girondo em "El Periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)", reproduzido em Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, Buenos Aires: Corregidor, 1987, pp. 101-136.

Picasso. No ano seguinte, o grupo Ruptura, de artes plásticas, expõe e publica o manifesto homônimo, em total sintonia com os princípios do concretismo. O Cinema Novo faz uma releitura das temáticas modernistas (o trabalho de Joaquim Pedro de Andrade especialmente), o tropicalismo também assume uma tradição de raízes modernistas, e a arquitetura atinge em Brasília resultados que Le Corbusier, fundador da arquitetura moderna, jamais conseguira em seu próprio país. Soma-se a isso a revolução na dramaturgia que significou a encenação de *O Rei da Vela*, escrita em 1933, publicada em 1937 e somente encenada em 1967, por José Celso Martinez Corrêa[12]. A rota para o moderno é irreversível, a tradição está solidamente instalada, e o marco zero dessa trajetória é constituído pelas fileiras da gloriosa geração mencionada. A soma dos fatores elencados aqui de forma sumária marca, no Brasil, a meu ver, um grande diferencial com as vanguardas hispano-americanas, fazendo com que o atual olhar de crítica retrospectiva esteja longe de ter-se esgotado.

São Paulo, agosto de 2004.

12. Vale a pena transcrever a seguinte consideração de Sábato Magaldi: "Eu só me dei conta, de fato, da total virulência antecipadora de *O Rei da Vela* quando Procópio Ferreira, em 1967, por ocasião da montagem do Teatro Oficina de São Paulo, justificou não ter interpretado o texto, na década de 30: como poderia tê-lo feito, se naquele momento a Censura impedia que se pronunciasse no palco a palavra 'amante'? Por isso não coube a Oswald de Andrade a primazia da criação do teatro brasileiro moderno, título ostentado por Nelson Rodrigues, ao estrear, em 1943, *Vestido de Noiva*". "O País Desmascarado", em Oswald de Andrade, *Obras Completas. O Rei da Vela*, São Paulo: Globo, 2003, p. 7.

Prólogo à 1ª Edição

Este livro está dividido em dois grandes blocos. No primeiro são agrupados os textos programáticos: manifestos, poemas-programa, editoriais de revistas, introduções às antologias de época, prefácios, panfletos, cartas abertas – ou seja, todos os textos cujas propostas se subordinam à agressiva retórica da vanguarda histórica, voltada à promoção de uma nova estética. Esta parte inicial foi organizada geograficamente, segundo os países promotores dos respectivos movimentos e respeitada a ordem cronológica. Cabe assim ao Chile (leia-se Vicente Huidobro) o privilégio de abrir esse vasto repertório que se encerra com a Nicarágua. Alguns leitores sentirão falta, nessa seção, de países que, no entanto, encontram-se representados em outras partes da antologia. A ausência de textos desses países com características próprias aos manifestos de vanguarda levou-me a excluí-los ou deslocá-los. No caso específico do polêmico Manifesto Regionalista de 1926, de Gilberto Freyre, resolvi não incluí-lo porque, como se sabe hoje por declaração do próprio autor, sua redação é de 1952[1].

A segunda parte, de textos críticos, segue uma ordenação temática: correntes estéticas da época, tensões ideológicas que geraram polêmicas hoje históricas e o importante tópico das identidades, que preocupou a maior parte dos intelectuais dos anos 1920 e *1930. Procurei com isso abranger o binômio estética/ideologia vigente durante essas duas décadas.*

Acredito que o índice geral é suficientemente claro para o leitor localizar o que lhe interessa. Decidi pela não inclusão de um índice onomástico, pois os nomes que integram esta antologia aparecem e reaparecem de maneira esparsa e muito arbitrária. Por se tratar de obra de referência, pareceu-me que um glossário de nomes resultaria muito mais útil. A mesma finalidade orientou a elaboração das notas de rodapé.

Além de uma introdução de caráter geral, optei por elaborar estudos específicos para cada um dos movimentos de vanguarda, assim como por abordar os tópicos temáticos em textos setoriais. Não foi minha intenção discutir nem glosar as questões teóricas sobre as vanguardas, mas descrever sua vigência na América Latina.

Quando iniciei esta antologia, muitos textos eram praticamente inacessíveis. Hoje, grande parte dos documentos aqui reproduzidos já foram republicados. Gostaríamos de acreditar, porém, que parte da originalidade deste trabalho reside na articulação que estabelece entre o Brasil e a *América Hispânica. O peso dado ao modernismo brasileiro foi proposital. Não*

1. Cf. Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, p. 279.

apenas por ser meu centro geográfico, mas por permitir ao leitor interessado na abordagem comparativa das correntes de vanguarda na América Latina uma visão da complexidade desse movimento, cujos efeitos ainda se fazem sentir de maneira intensa na atual produção literária e crítica. Contrariamente à opinião de Octavio Paz, de que "em 1920 a vanguarda estava na América Hispânica; em 1960, no Brasil"[2]*, a Semana de 22 representa – por sua amplitude (literatura, escultura, música, pintura, arquitetura), descentralização geográfica (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul etc.) e pela intensidade polêmica – decididamente o mais fértil dos movimentos de vanguarda do continente.*

Nesta edição incluímos o capítulo "As Linguagens Imaginárias", publicado originalmente como "As Linguagens Imaginárias: Nwestra Ortografia Bangwuardista", Revista USP *12 (dez.-fev. 1991/1992. Dossiê Quinhentos Anos de América, pp. 98-109). Foi incluído também o artigo "Antologia" de Oswald de Andrade, de 1927. A bibliografia final foi ampliada e atualizada, assim como o Glossário.*

Este projeto, ambicioso demais, certamente peca por omissões, as quais são de minha inteira responsabilidade. Espero que numa eventual reedição, e com a colaboração de possíveis leitores, tais falhas possam ser sanadas. As mais recentes antologias dos meus companheiros "vanguardólogos" ajudaram a completar e matizar este trabalho. A todos eles o meu débito.

Muitas pessoas acompanharam a nem sempre pacífica trajetória deste projeto, iniciada em 1977 numa conversa informal com Iumna M. Simon, enquanto esperávamos o ônibus circular da Universidade de Yale. Os amigos foram fundamentais para garantir a continuidade do trabalho, e a palavra de Antonio Candido foi decisiva na apresentação deste material como tese de livre-docência na Universidade de São Paulo em 1989. Embora o resultado final difira da concepção original, acredito que o objetivo de lançar pontes entre culturas distintas, de modo a justificar plenamente o uso do termo América Latina, esteja hoje realizado neste livro.

Foram importantes, do lado de cá, os comentários e as leituras animadoras de Joaquim Alves de Aguiar, Marisa Lajolo e Berta Waldman. Além da palavra amiga, a escuta generosa de Valeria De Marco. Do lado de lá, Peggy K. Liss, Inés Azar e Beatriz Sarlo. De cá e de lá, Magdalena Schwartz. Enriqueceram o trabalho com suas sugestões Haroldo de Campos (responsável também pela transcriação da "Arte Poética" de Vicente Huidobro), Ricardo Piglia, Daniel Balderston, Raúl Antelo, Valquíria Wey, Saúl Sosnowski, Neide M. Gonzaléz, Beth Brait, May Lorenzo Alcalá, Antônio Dimas e Maria Augusta Fonseca. Também Maria Aparecida Paschoalim, que infelizmente não pôde testemunhar a publicação do trabalho.

2. "¿Poesía Latinoamericana?", em *El Signo y el Garabato*, p. 155.

Os colecionadores que generosamente cederam material dos seus arquivos merecem um agradecimento muito especial; entre eles, Merlin H. Forster, Meneca Turconi, Vicky Unruh, Lígia Chiappini, Annateresa Fabris, Telê Porto Ancona Lopez, Valentim A. Facioli, Luis Mario Schneider, Pierre Rivas e Nelson Osorio.

Também a formidável equipe de tradutores: Ana Maria Martinez Corrêa, Manuel L. Belloto, Maria Luiza Paul, Teresa Cristófani de Souza Barreto, Rosana Pereira Ventura, Ana Regina Lessa, Vinícius Dantas e em especial Neide M. Gonzaléz, que durante estes anos não se furtou ao acosso de minhas dúvidas. Os créditos dos tradutores aparecem em nota de rodapé no início de cada documento, com as respectivas iniciais entre colchetes.

O trabalho de edição de Claudio Marcondes (verdadeiro cirurgião plástico da linguagem) sem dúvida ajudou a transformar o linguajar típico das teses na fluidez de um texto que se pretende didático.

Agradeço àqueles que, por ocasião da defesa da tese de livre-docência, souberam enriquecer este trabalho com valiosas sugestões: Antonio Candido, Bella Jozef, Alfredo Bosi, Aracy A. Amaral e Tânia Franco Carvalhal.

Este projeto dificilmente seria realizável sem o apoio das seguintes instituições: Organização dos Estados Americanos (OEA), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), além da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo, na fase final de redação do livro (Programa "Letras e Artes", 1990).

Das várias bibliotecas em que foram realizadas as pesquisas, meu reconhecimento especial a Dolores M. Martin e a Georgette M. Dorn, da Divisão Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, D. C., e Ann Hartness, da Nettie Lee Benson Latin American Collection da Universidade do Texas; e também, pela cessão das imagens, ao Museu Lasar Segall.

Guardo também a querida lembrança dos alunos da Universidade do Texas, da Universidade de Maryland e da Universidade de São Paulo, pelos estimulantes seminários de pós-graduação sobre as inesgotáveis vanguardas, realizados em 1988 e 1989.

Por último, meu agradecimento a Gênese Andrade, pela pesquisa e organização do Glossário.

Alguns dos documentos, transcritos das edições originais ou fac-similares, tiveram sua grafia atualizada. No caso especial de Mário de Andrade, foram respeitadas as idiossincrasias que caracterizam sua maneira de grafar as palavras.

O fato de alguns nomes de autores de artigos e manifestos aparecerem entre colchetes indica que, embora não tenham sido signatários explícitos dos textos, eles são seus prováveis redatores.

À falta dos tradicionais esposa e filhos a quem agradecer o fato de ter agüentado estoicamente os anos de privações etc. etc., vai a Félix e Lily Schwartz o reconhecimento pela silenciosa solidariedade durante este longo trajeto.

A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas

Alfredo Bosi

Eu Vi o Mundo, Ele Começava no Recife.
(Cícero Dias, título de um painel exposto
no "Salão Revolucionário", 1931)

A vocação comparatista de Jorge Schwartz não estréia na presente obra. Já estava patente nos seus estudos minuciosos sobre Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, autores emblemáticos das vanguardas argentina e brasileira, que Jorge Schwartz, crítico argentino-brasileiro e professor de Literatura Hispano-Americana em São Paulo, publicou, há poucos anos, sob o título de *Vanguarda e Cosmopolitismo*[1].

Agora o interesse do estudioso desloca-se no espaço e no tempo. Volta-se para as muitas e díspares vozes literárias de "nossa América" que se fizeram ouvir no período de intensa fermentação cultural balizado pelo fim da Primeira e o começo da Segunda Guerra Mundial. A paixão da pesquisa anima o trabalho inteiro: o autor alia a solidez da documentação e a variedade da bibliografia à pertinência do longo comentário introdutório. A sua informação idônea não se atém ao registro seco dos dados, pois é cruzada por pontos de vista pessoais capazes de alimentar dúvidas e polêmicas fecundas.

Esta é, a meu ver, a função das boas antologias literárias: combinar historiografia e crítica de modo constante e discreto para que o leitor possa ver ao mesmo tempo o panorama e o olho seletivo cuja mirada abraça o conjunto, nada esconde, mas não se abstém de iluminar mais vivamente o que lhe parece de maior relevo. Schwartz cumpriu cabalmente o seu propósito de apresentador e editor crítico deste fartíssimo material, agora enfim posto ao alcance de todos os pesquisadores das letras latino-americanas dos anos 1920 e 1930.

E não figura entre os seus menores méritos o de ter integrado firmemente as vanguardas brasileiras a esse universo de onde a rotina ou a incompreensão de outros antologistas nos costuma excluir.

Consideradas por um olhar puramente sincrônico, isto é, vistas como um *sistema cultural* definível no espaço e no tempo, as nossas vanguardas literárias não sugerem outra forma senão a de um mosaico de paradoxos. Causa embaraço ao seu historiador atual qualquer tentativa de exposição sintética desses movimentos, pois a busca de tra-

1. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983 (Rosário: Beatriz Viterbo, 1993).

ços comuns esbarra a cada passo em posições e juízos contrastantes. O leitor de hoje, se interessado em detectar o caráter dessa vanguarda continental, o *quid* capaz de distingui-la de sua congênere européia, colhe os defeitos de tendências opostas e, muitas vezes, repuxadas para seus extremos: as nossas vanguardas conheceram *demasias de imitação* e *demasias de originalidade*.

Quem insiste em proceder ao corte sincrônico terá que registrar, às vezes no mesmo grupo e na mesma revista, manifestos em que se exibe o moderno cosmopolita (até a fronteira do modernoso e do modernóide com toda a sua babel de signos tomados a um cenário técnico recém-importado) ao lado de exigências convictas da própria identidade nacional, ou mesmo étnica, misturadas com acusações ao imperialismo que desde sempre massacrou os povos da América Latina.

Assim, no interior da mesma corrente, como por exemplo entre os modernistas brasileiros da fase mais combativa (de 1922 a 1930, aproximadamente), valores estetizantes *mais* protestos nacionalistas pedirão a sua vez impondo-se à atenção do pesquisador que se queira analítico e isento de preconceitos. A esse historiador caberá por fim adotar a linguagem resvalante das conjunções aditivas que somam frases semanticamente disparatadas embora sintaticamente miscíveis: "o modernismo foi cosmopolita e nacionalista"; "as vanguardas buscaram inspiração nos ismos parisienses bem como nos mitos indígenas e nos ritos afro-antilhanos", ou ainda, "a arte latino-americana de 1920 foi não só absolutamente pura como *também* radicalmente engajada"...

Essa leitura estática tenderia a cair por si mesma sob o peso das antinomias que pretendesse agregar. As vanguardas não tiveram a natureza compacta de um cristal de rocha, nem formaram um sistema coeso no qual cada face refletisse a estrutura uniforme do conjunto. As vanguardas devem ser contempladas no fluxo do tempo como o vetor de uma parábola que atravessa pontos ou momentos distintos.

Mas uma visão que persiga modos e ritmos diferentes não deverá, por sua vez, camuflar a imagem de uma outra unidade, sofrida e necessariamente contraditória: a unidade do processo social amplo em que se gestaram as nossas vanguardas. As diferenças entre movimento *a* e movimento *b*, ou entre posições do mesmo movimento, só são plenamente inteligíveis quando se consegue aclarar por dentro o sentido da *condição colonial*, esse tempo histórico de longa duração no qual convivem e conflitam, por força estrutural, o prestígio dos modelos metropolitanos e a procura tateante de uma identidade originária e original.

Nos escritores mais vigorosos que por sua complexidade interior se liberam mais depressa das palavras de ordem, é a busca de uma expressão ao mesmo tempo universal e pessoal que vai guiar as suas poéticas e as suas conquistas estéticas. As passagens, as mudanças aparentemente bruscas que se observam, por exemplo, em Mário de Andrade e em Borges, conheceram motivações de gosto e ideologia mais profundas do que

o pêndulo das modas vanguardeiras. No entanto, como nada acontece fora da história (totalizante: pública e íntima), também as opções decisivas desses artistas tão diferenciados se inscrevem naquela dialética de *reprodução do outro* e *auto-sondagem* que move toda cultura colonial ou dependente.

Os pólos dessa dialética, vistos em um intervalo de tempo breve (dos anos 1920 ao fim dos 1930), parecem reversíveis: uma tendência, cosmopolita ou nacionalista, não precede forçosamente a outra; qualquer uma delas pode apresentar-se em primeiro lugar, tal é a sua complementaridade enquanto vertentes do mesmo processo.

Acertar o passo com as novíssimas correntes artísticas dos centros internacionais e em seguida revolver os tesouros da vida popular índio-luso-negra, este foi o caminho de Mário de Andrade, fundador do "desvairismo" e, poucos anos depois, protagonista na luta pela construção de uma literatura nacional. Ou percorrer estações semelhantes em sentido contrário: foi a rota batida por Jorge Luis Borges, jovem poeta da magia portenha e, em um segundo tempo, o mais cosmopolita dos escritores hispano-americanos. Será a vanguarda uma ponte de duas mãos?

É da bivalência estrutural da condição dependente que nascem tanto as polarizações dos grupos quanto aquelas mudanças de rumo em trajetórias pessoais. São posições e passagens de outro modo inexplicáveis, ou mal explicadas quando atribuídas tão-só a uma presumida inconsistência de toda formação cultural periférica.

Basta atentar para a fecundidade de alguns desses itinerários quando vividos por intelectuais como Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Borges, Carpentier ou Mariátegui; e basta deter-se na forjadura de certos conceitos polêmicos (como "nacionalismo pragmático" e "nacionalismo crítico", de Mário; "antropofagia", de Oswald; "nação incompleta", "esboço de nação", de Mariátegui; ou, em outra perspectiva, "realismo mágico", de Asturias, e "real maravilhoso", de Carpentier) para reconhecer nessas invenções de pensamento e fantasia o trabalho de uma razão interna e a expressão de uma fome de verdade.

Ambas as direções apontadas (da incorporação do outro à busca da identidade, e vice-versa) demandam um esforço de compreensão que nos faça vislumbrar algum sentido na história das vanguardas e no curso da produção cultural que se lhes seguiu a partir do decênio de 1930.

Em Borges e no empenho que a inteligência de nossa América tem feito para evitar os riscos do provincianismo, afirma-se o motivo que ditou estes versos de Oliverio Girondo, tão brilhante experimentador poético nos anos 1920 quanto autor do argentino *Campo Nuestro* de 1946:

Nunca permitas, campo, que se agote
nuestra sed de horizonte y de galope

O pampa é origem, mas não a determinação. É fonte, mas não o limite. Dá imagens inaugurais, mas não detém em si a palavra derradeira. E *campo nuestro* é aqui figura: a metonímia de todas as paisagens que inspiraram poesia regional-universal. A poesia bebe no poço da memória e da visão, mas o poeta modula a sua frase na pauta surpreendente do imaginário para onde confluem as percepções da vigília cotidiana e os sonhos de um vivido sem margens precisas. Para compor a verdade da poesia (e esta é a lição de uma vanguarda que vem dos pré-românticos) entram com iguais direitos o real, o irreal, e essa zona móvel entre o real e o irreal que se chama *o possível.*

Recorro a um exemplo tirado de outro contexto regional para ilustrar a passagem à universalização.

Um exercício de singular atenção prestada aos ritos afro-cubanos por um escritor de vanguarda, Alejo Carpentier, em seu romance juvenil *¡Ecué-Yamba-Ó!,* de 1933, pode valer como subterrânea pré-história de um projeto narrativo de vastos horizontes em que o "particular" – aquele recanto onde mora Deus, na bela frase de Warburg – oferece o meio mais feliz de sondar a face enigmática do universal.

"*Hay que tomar* nuestras cosas, nuestros hombres *y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica*" – são palavras do autor de *El Siglo de las Luces* e de *El Recurso del Método,* obras que tecem os delicados fios que prendem mitos pré-colombianos à história do Ocidente e, em senso inverso, o passado latino-americano a mitos universais. E se descemos às fontes do pensamento e da poética de Carpentier, reencontramos algumas inquietações do mais expressivo dos órgãos da vanguarda cubana, a *revista de avance,* talvez a primeira a publicar a "poesia negra" da ilha; e convém lembrar que da pena do seu diretor, Jorge Mañach, saiu em 1928 a *Indagación del Choteo,* ensaio em que propõe desenhar o perfil da *cubanidad.* A obra inteira de Alejo Carpentier perfaz o trânsito do "*campo nuestro*" a "*nuestra sed de horizonte y de galope*" de que nos fala o vanguardista Girondo.

Volto a atenção agora para o outro vetor da parábola: aquele que parte da ruptura ostensiva com o passado e agride as convenções acadêmicas, ditas "realistas" ou "de cópia servil". O cerne de todos os movimentos de vanguarda formal aí se desnuda. É a apologia do "espírito novo", do "espírito moderno" que aproxima futuristas e ultraístas, criacionistas e dadaístas, desvairistas e estridentistas. Mas o que se assimilou, em todos eles, das correntes contemporâneas européias?

A idéia fundamental da *autonomia da esfera estética,* que é uma tese radical da modernidade pós-romântica. Segundo uma leitura de extração sociológica (quer marxista, quer weberiana), as vanguardas estéticas representariam a ponta de lança do processo moderno de "autonomização" da arte, na medida em que são movimentos análogos à divisão crescente do trabalho e à especialização técnica das sociedades industriais avançadas.

Essa tese, que se escora no travejamento de nexos deterministas, foi relativizada por León Trótski na sua interpretação do futurismo. O pensador observou que o imaginário mais gritantemente tecnolátrico lançado pelos grupos futuristas não se gestou nos países onde a indústria tinha alcançado o seu auge (Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha), mas entre escritores de nações menos desenvolvidas como a Rússia, agitada pelos cubo-futuristas, e a Itália, pátria de Marinetti[2].

Os textos das vanguardas formais não seriam, portanto, obra mecanicamente produzida pelo avanço econômico, mas encontrariam chão fértil na periferia; ou, pelo menos, em certa periferia onde o desejo ardente do novo seria mais forte que as condições objetivas da modernidade.

Certas revistas e manifestos mexicanos, argentinos e brasileiros da década de 1920 podem abonar a tese de Trótski que, por sua vez, deve ser dialetizada, pois alguns dos vanguardistas mais lúcidos do mesmo período, como Vallejo, Mariátegui e Mário de Andrade, recusaram a mitologia da máquina e com maior veemência os traços da retórica fascista que a obra de Marinetti já trazia em seu bojo. A reprodução do outro entre os povos dependentes não é sempre e necessariamente cega, nem a faculdade de criticar é privilégio dos que chegaram em primeiro lugar na corrida da revolução tecnológica e da hegemonia imperialista.

Creio que o ponto básico a considerar em toda a questão de "transplante" de correntes estéticas está em saber *o quê*, de fato, significou para a arte latino-americana essa operação de renovado contato com a cultura européia do primeiro quartel do século XX.

O olhar em retrospecto de que dispomos hoje, após setenta anos da eclosão vanguardista, favorece o exercício de um critério que descarte o supérfluo e colha o essencial.

Nós não inventamos a teoria da autonomia da arte, é certo, mas pudemos trabalhar o seu pressuposto geral mais fecundo: o princípio da liberdade, tanto na dimensão construtiva quanto na expressiva.

A liberdade estética constitui o *a priori* de todas as vanguardas literárias. O senso da liberdade propicia, de um lado, a disposição de agir ludicamente no momento de criar formas ou de combiná-las, e, de outro, amplia o território subjetivo, tanto na sua conquista de um grau mais alto de consciência crítica (pedra de toque da modernidade), quanto na direção, só aparentemente contrária, de abrir a escrita às pulsões afetivas que os padrões dominantes costumam censurar.

2. Diz Trótski: "Os países atrasados, que não possuem um grau especial de cultura, espelhavam na sua ideologia as conquistas dos países avançados com maior brilho e maior força. [...] O futurismo, da mesma forma, adquiriu mais brilhante expressão, não na América ou na Alemanha, mas na Itália e na Rússia. Nenhum material se transporta com maior facilidade que a linguagem" (*Literatura e Revolução*, Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 112).

Formar livremente, pensar livremente, exprimir livremente. Este é o legado verdadeiramente radical do "espírito novo" que as vanguardas latino-americanas transmitiram aos seus respectivos contextos nacionais.

Não se trata de fazer o empréstimo de um elenco de temas e léxicos atualizados, o que teria significado apenas uma importação de traços passageiros; trata-se de atuar um princípio que se afirma pela negatividade de sua ação. Exatamente como a liberdade ética, que não traz em si conteúdos morais prontos (a não ser quando farisaica), mas limpa o terreno das opressões e das atitudes falsas, e deixa a consciência em aberto para escolher e julgar os seus modos de agir.

A liberdade permite que a "sede de horizonte e de galope" se sacie onde e como lhe pareça melhor, e, para tanto, é necessário que ela exerça primeiro a ruptura com a má positividade das convenções ossificadas. Depois, ou no curso da luta, o escritor vai enfrentar o seu assunto, que o levará de volta às suas experiências vitais e sociais significativas. A liberdade marcará então novos termos e limites, exigindo o tom justo, a perspectiva certa. E o modernista cederá a vez àquele moderno que sobrevive às modas.

A passagem, que vincula estreitamente liberdade e opção, deu-se na mente dos poetas e narradores que infletiram a parábola da sua obra da proclamação de fórmulas libertárias para aquela "procura tateante de identidade", vista, páginas atrás, como um dos pólos das letras na condição colonial.

Os freios tinham sido arrancados, a hora era de partir, sim, mas para onde? Para a própria história social, para a própria história subjetiva. César Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Marechal: nomes que definem exemplarmente esse percurso. O que lhes dera o conhecimento íntimo que tiveram do futurismo italiano e russo, do expressionismo alemão, do surrealismo francês? O desejo de uma nova experiência intelectual e expressiva, que imediatamente os apartou dos clichês, meio naturalistas, meio parnasianos, da *belle époque*, e os lançou de cheio à busca do "caráter" ou "não-caráter" brasileiro, peruano, argentino: uma aventura então prenhe de sentido estético e vastamente social e político.

Se o discurso se mantém fiel a uma inspiração dialética (pela qual a repetição e a diferença se chamam e se aclaram mutuamente), ficam relativizados os dualismos de que é pródiga a nossa linguagem didática quando secunda o tom drástico das polêmicas: vanguardas de arte pura *versus* vanguardas de arte compromissada; opção estética *versus* opção ideológica etc. O vetor da parábola que aqui se tenta acompanhar não permite ao pensamento encalhar na mera antinomia de atitudes datadas. O que interessa ao historiador é verificar se há, e quando há, um potencial de passagem, imanente à tensão entre os pólos.

A recusa inicial de estilos já exaustos deu à nova literatura fôlego para que retomasse o labor cognitivo e expressivo peculiar a toda ação simbólica. Depois de *Macunaíma*, das

Memórias Sentimentais de João Miramar, dos *Sete Ensaios de Interpretação da Realidade Peruana*, de *Adán Buenosayres* (que o autor começou a escrever por volta de 1930), não parece lícito separar, por espírito de geometria, a assimilação do princípio de liberdade formal e a auto-sondagem antropológica, pois ambas as tendências coexistem e se enlaçaram nos projetos mais criativos que se seguiram aos manifestos das vanguardas.

Chegou o momento em que, estimulado pelo conhecimento do outro, o artista latino-americano olhou para si mesmo e surpreendeu um rosto humano, logo universal, nos seus cantos e mitos, nas paixões do cotidiano e nas figuras da memória.

A pesquisa operada no âmago da própria cultura alcançou níveis distintos de originalidade em relação às literaturas européias contemporâneas. Aqui, é a notável diversidade das formações sociais latino-americanas e de seus ritmos de desenvolvimento que explica as diferenças quanto aos resultados artísticos e ideológicos obtidos pela literatura pós-vanguardista.

Culturas que se compõem de estratos não-europeus densos e significativos puderam inspirar um tipo de literatura "marcada", se contraposta à das metrópoles. É o caso do Peru quéchua de Ciro Alegría e José María Arguedas; do México asteca e mestiço de Agustín Yáñez e Juan Rulfo; da Guatemala *maya-quiché* de Asturias; do Paraguai guarani do primeiro Roa Bastos; da Cuba negra de Nicolás Guillén; do Porto Rico mestiço de Luis Palés Matos; das Antilhas mulatas de Carpentier, de Jean Price Mars, de Aimé Césaire. É o caso parcial do Nordeste brasileiro negro e mulato de Jorge de Lima. Todos se beneficiaram do vento de liberdade que soprou nos anos 1920. O sertão mineiro (luso, negro e caboclo) de *Sagarana*, o primeiro livro de novelas de Guimarães Rosa, não faz propriamente exceção nesse quadro, mas sinaliza um contexto peculiar ao Brasil onde o português nunca perdeu a sua hegemonia no processo da mestiçagem lingüística.

Nesses e em outros exemplos traça-se o perfil do que me pareceu adequado chamar "vanguarda enraizada"[3]: um projeto estético que acha no seu próprio *habitat* os materiais, os temas, algumas formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho de invenção.

Exemplos tomados a outras artes, como a música e a pintura, concorrem para ilustrar a expressão. As *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos e a *Sinfonía India* do mexicano Carlos Chávez, compostas no decênio de 1930, são sínteses geniais de uma escuta moderna, pós-impressionista, de timbres, ritmos e frases melódicas autóctones. Juntas, de novo, liberdade e opção.

Dos muralistas mexicanos, Siqueiros, Rivera e Orozco, a crítica já disse o quanto souberam fundir motivos da história nacional com sugestões formais do cubismo e do

3. Em "A Vanguarda Enraizada (O Marxismo Vivo de Mariátegui)", *Estudos Avançados* 8 (jan.-abr. 1990), pp. 50-61.

expressionismo. Nos "Três Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana", de 1921, David Alfaro Siqueiros já propunha tanto "a preponderância do *espírito construtivo* sobre o espírito decorativo" (uma proposta que vem de Cézanne), quanto "a compreensão do admirável fundo humano da 'arte negra' e da 'arte primitiva' em geral". Nesta ordem de idéias, Siqueiros insistia:

> Aproximemo-nos, de nossa parte, das obras dos antigos povoadores de nossos vales, os pintores e escultores índios (maias, astecas, incas); nossa proximidade de clima com eles nos dará a assimilação do vigor construtivo de suas obras, em que existe um claro conhecimento elementar da natureza, que nos pode servir de ponto de partida. Adotemos a sua energia sintética[4].

A metáfora do enraizamento corre o risco de soar como naturalista, razão por que convém esclarecer o seu sentido para afastar possíveis equívocos. Tomo a palavra na acepção de contexto cultural e existencial: uma esfera que abrange tanto as percepções do cotidiano mais prosaico – a rede apertada da necessidade –, quanto o seu reverso, as figuras polissêmicas do imaginário. Estas últimas vivem a ambivalência das formações simbólicas, pois, filhas embora do desejo, aspiram ao estatuto de "coisa mental" e "fantasia exata", para lembrar as definições que da arte deu Leonardo.

Um escritor "se enraíza" de modos diversos. Pode sentir e comunicar um enorme prazer na descrição da superfície mais humilde do seu ambiente, e então fará um veraz e vivaz neo-realismo; mas pode também, se for esta a sua vocação, sondar o subsolo mítico da infância e descobrir nos labirintos da memória os arquétipos do amor e da morte, da esperança e do medo, da luta e da resignação, sentimentos que habitam as narrativas de todas as latitudes. *Leyendas de Guatemala, Hombres de Maíz, Vidas Secas, Fogo Morto, Sagarana, El Reino de Este Mundo, Los Ríos Profundos:* que minas de exploração particular e de verdade universal!

Os seus narradores herdaram da revolução intelectual de entre guerras aquele pressuposto da liberdade pelo qual o espírito sopra onde quer; e por essa mesma razão, ignoraram quaisquer constrangimentos de escola e grupo, internando-se resolutamente nos seus próprios materiais de vida e pensamento.

4. Em *Vida Americana*, Barcelona, maio 1921. *Apud* Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina* (São Paulo: Memorial da América Latina/Unesp, 1990), p. 242. Vejo, nesse apelo do grande artista mexicano, uma perspicácia e um equilíbrio de posições que nem sempre o tom dogmático de outros pronunciamentos seus e de Rivera souberam manter, o que prejudicou a fortuna crítica do muralismo. Uma apreciação ao mesmo tempo simpática e lúcida lê-se no artigo de Luis Cardoza y Aragón, "El Humanismo y la Pintura Mural Mexicana", *Casa de las Américas* 161, Havana (mar.-abr. 1987), pp. 101-107.

Basta comparar as suas conquistas de estrutura romanesca e estilo com a prosa dos velhos regionalismos das suas respectivas literaturas para perceber o quanto a vanguarda limpou o terreno nas diversas instâncias do fazer narrativo: na representação dos espaços, no sentimento do tempo, no grau de oralidade dos diálogos, na autenticidade do tom, na formação do ponto de vista.

As paisagens familiares recebem nas lendas guatemaltecas de Asturias uma aura mágica de lugares estranhos vistos como se fora pela primeira vez. Eis um caso feliz em que o contato com o surrealismo despertou no poeta-narrador o desejo de penetrar no que há de potencialmente misterioso na mais trivial das relações entre homem e homem, homem e mulher, homem e natureza.

A carência desoladora em que vive o sertanejo no Nordeste brasileiro é analisada, por dentro, sem complacências folclorizantes mas também sem preconceitos burgueses, na prosa cortante de Graciliano Ramos.

E as palavras do camponês peruano, mesmo quando articuladas no límpido espanhol de Arguedas, traem acentos e modulações sintáticas que só um amoroso convívio com a fala quéchua poderia ter inspirado.

O empenho ético acabou coincidindo com a pesquisa de uma linguagem em que verdade e beleza acertaram o passo.

A literatura dos anos 1930 e 1940 criou uma nova imagem (densa, dramática, desafiadora) de áreas do continente onde eram e continuam sendo fundas as marcas de dominações seculares: o sertão nordestino, as Antilhas negras, as aldeias serranas da América Central e do Peru.

Para a mesma direção e com reflexos sensíveis na criação artística e literária convergiram então os estudos antropológicos e históricos sobre as diversas formações étnicas e sociais latino-americanas.

Em Cuba, um valente pesquisador das tradições populares (música, dança, *santerías...*) e da economia afro-antilhana, Fernando Ortiz, foi inspirador e companheiro de primeira hora da *poesia mulata* de Nicolás Guillén, e deu subsídios para que o jovem Alejo Carpentier se aprofundasse nos segredos do passado local.

No Peru, uma sólida linhagem de pesquisas incaicas e pré-incaicas aproximou os etnólogos Julio Tello e Castro Pozo do ensaísta Mariátegui e do pintor José Sabogal, repercutindo fundo na vocação narrativa e nos ideais políticos de José María Arguedas.

No México, o pensador de *La Raza Cósmica*, José Vasconcelos, investido da autoridade de ministro da Educação, sustentou longamente os muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco.

No Brasil, um antropólogo social de peso, Gilberto Freyre, sem ter os ardores revolucionários que animaram aqueles estudiosos, levou um José Lins do Rego a tratar em formas narrativas que beiram a oralidade a sua experiência de menino de engenho paraibano.

Imbricações de memória individual e memória grupal, de expressão romanesca e pesquisa antropológica, fizeram dessa arte um divisor de águas entre um tratamento convencional e naturalista daquelas formações sociais e uma reconstrução afetiva, muitas vezes politicamente empenhada, do seu cotidiano.

Uma outra conquista, absolutamente digna de nota, comum a intelectuais entre si tão diferentes como Ortiz, Mariátegui e Gilberto Freyre, foi a superação, que todos eles empreenderam, da idéia de *raça*. Nesses anos pré-nazistas, a inteligência latino-americana deu um salto qualitativo que seria irreversível. (O mesmo não aconteceu, como se sabe, com José Vasconcelos, notável homem público, mas confuso manipulador do darwinismo, de Nietzsche e do mais exaltado nacionalismo.)

O mesmo princípio de libertação estética que presidiu à redescoberta do *ethos* popular e das condições sociais do continente atuou em romancistas e poetas que se voltaram para os meandros da realidade inter e intra-subjetiva. Adotando procedimentos de alto poder analítico (como o monólogo interior e o jogo de focos narrativos), deslocaram as fronteiras do realismo psicológico para os territórios do sonho, do delírio ou de uma cruel hiperconsciência da anomia e alienação da cidade moderna.

A literatura entre "objetiva" e "expressionista" que se forjou nesse processo de autoconhecimento do homem urbano se chamará, com igual direito, "enraizada" na medida em que as contradições da História compõem uma face interna, vivida e pensada, tão real quanto a dos destinos coletivos.

Penso na Buenos Aires e na Santa María imaginária e verdadeira a um tempo, purgatório fechado das almas e lugar de uma geografia absolutamente óbvia que sai dos contos de Juan Carlos Onetti e de seu torturado *Tierra de Nadie*. Penso na Porto Alegre pesadelar de Os *Ratos*, de Dionélio Machado. E certamente há ainda muito o que extrair dos veios que a experiência da cidade em mutação abriu nos contos de Mário de Andrade e na sua "Meditação sobre o Tietê", entranhadamente paulistas; ou na poesia de Drummond e nos contos e romances de Marques Rebelo, filtros perplexos e irônicos do cotidiano carioca de ambos.

O exemplário é apenas indicativo e poderia continuar. Por exemplo: a crítica latino-americana ainda nos deve o mapeamento das veredas, algumas sinuosas e insuspeitadas, que o surrealismo percorreu na história de nossa poesia ao longo dos anos 1930 e 1940.

Murilo Mendes, Jorge de Lima, César Moro, um certo Neruda, o primeiro Octavio Paz, Xavier Villaurrutia e Lezama Lima esperam uma leitura de conjunto que dê conta dos enlaces de vanguardismo e crença (religiosa ou imanente) nos poderes órficos da imagem e da palavra.

O que importa, afinal, é contemplar a variedade dos caminhos, solares ou noturnos, corais ou solitários, que a vanguarda franqueou aos escritores latino-americanos que

dela partiram ou imediatamente a sucederam. O seu destino de ponte me parece ainda o mais rico de promessas: da liberdade aberta para esta ou aquela opção bem concreta. Mas não só ponte: cais de onde se zarpa, plataforma de onde se alça vôo, zona franca que permite ao escritor saltar as divisas que separam o espaço já percorrido e o horizonte que se deseja alcançar.

O contrário também pode acontecer: a vanguarda, em vez de lançar passagens, apropria-se das formas novas e exalta-as em si mesmas, abstratamente. Em lugar de pontes, constrói moinhos de letras e castelos de cartas.

Universidade de São Paulo, janeiro de 1991

Introdução

América Latina

VEDES DUAS PALAVRAS que na Europa têm sido e são exploradas por todos os arrivismos imagináveis: América Latina. Eis aqui um nome que se leva para baixo e para cima, de um a outro bulevar de Paris, de um a outro museu, de uma a outra revista tão meramente literária quanto intermitente.
Em nome da América Latina conseguem ficar ricos, conhecidos e prestigiosos. América Latina sabe a discursos, versos, contos, exibições cinematográficas com músicas, bolinhos, refrescos e humores dominicais. Em nome da América Latina se saqueiam os gabinetes europeus que exploram as humildades infatuáveis da América, à cata de difusão para um folclore e uma arqueologia que dão duro para apoiar decorados apotegmas de sociologia barata. Em nome da América Latina se interpreta o perigoso papel da diplomacia de oratória, suscetível a bajulações em banquetes e aniversários, em benefício das rutilantes quimeras convencionais da política européia.
Estas duas palavras prestam-se a tudo isso. Delas tiram grande proveito pessoal todos aqueles que nada podem fazer por conta própria, exceto se agarrar ao seu país de origem, a antecedentes e a referências de família.

Embora estas palavras de César Vallejo não tenham hoje o mesmo vigor da época em que foram proferidas (1926)[1], ainda possuem certo grau de legitimidade. Posso até certo ponto endossar tal protesto quando deparo com trabalhos que excluem sistematicamente as vanguardas brasileiras do seu panorama. Não me refiro às pesquisas setoriais, mas àquelas que pretendem examinar os vanguardismos latino-americanos segundo uma perspectiva continental e para as quais a língua portuguesa parece ser uma barreira intransponível. Por um lado, há trabalhos da maior seriedade como, por exemplo, a antologia de Hugo Verani[2], em que dez países aparecem muito bem representados, mas cujo próprio título indica a ausência do Brasil. Isso ocorre também num belo artigo de Nelson Osorio T., no qual ele defende a "necessidade de se proceder ao exame de sua produção considerando [a vanguarda] como um *conjunto continental* e não apenas uma simples soma informativa de manifestações nacionais isoladas"[3].

1. *Favorables París Poemas* 2, p. 14 [Tr. VD].
2. *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica.*
3. "Para una Caracterización Histórica del Vanguardismo Literario Hispanoamericano". Nessa mesma censura, conto com o apoio crítico de Merlin H. Forster, quando se refere à ausência do Brasil nos trabalhos de

Por outro lado, e aqui o problema é mais sério, mesmo os trabalhos cujos títulos incluem a expressão "América Latina" não fazem qualquer menção às vanguardas brasileiras. É o caso, por exemplo, de *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, de Saúl Yurkievich, tanto em sua edição original quanto na segunda, ampliada[4]. Outro estudo de Nelson Osorio T., de âmbito continental, também exclui do seu repertório o Brasil[5]. O mesmo se observa em artigos de Noé Jitrik e de Roberto Fernández Retamar[6]. Velho conhecedor do Brasil, o crítico Stefan Baciu não foge a essa regra em sua conhecida antologia da poesia surrealista[7]. Mesmo num texto fundamental como *Los Hijos del Limo*, de Octavio Paz[8], em que o poeta mexicano faz uma reflexão que abrange desde o romantismo até os movimentos de vanguarda do nosso continente, não sobra espaço para o Brasil. Isso não quer, porém, dizer que não haja trabalhos que estabeleçam pontes[9].

Um dos principais motivos que me levaram a compilar esta antologia foi uma espécie de débito para com as minhas duas culturas, a argentina e a brasileira. Assim, procurei apresentar uma visão integrada de um momento específico na produção cultural do continente. O projeto é de fato ambicioso. Analisar uma frase já o é; um poema mais ainda. Estudar um autor, um estilo de época ou um tema são tarefas já em si complicadas. O que dizer da tentativa de abordar numa antologia um continente inteiro? A recuperação dos anos 1920 e 1930 na América Latina implica, além do exame de cada uma das correntes de vanguarda, o estudo detalhado dos contextos culturais específicos e das conseqüências históricas de cada um dos movimentos.

Uma das primeiras perguntas que poderiam ser formuladas é se de fato existiu uma vanguarda na América Latina. Embora hoje essa questão possa esconder um fundo retórico, não é arriscado responder afirmativamente. A partir da década de 1920, a transformação dos panoramas culturais rompe de maneira radical com a tradição finissecular; a vastíssima bibliografia disponível e a riquíssima documentação, ambas ainda em fase de exploração, permitem não apenas confirmar a existência das vanguardas,

Octavio Corvalán, Frederick S. Stimson e Boyd G. Carter. Ver seu artigo "Latin American *Vanguardismo:* Chronology and Terminology", p. 13.

4. 1ª ed.: 1973; 2ª ed. ampl.: 1984.
5. *El Futurismo y la Vanguardia en América Latina.*
6. Noé Jitrik, "Papeles de Trabajo: Notas sobre la Vanguardia Latinoamericana"; Roberto Fernández Retamar, "Sobre la Vanguardia Latinoamericana".
7. *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana.*
8. *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia.*
9. Ángel Rama, mencionado ao longo deste ensaio; Haroldo de Campos, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana;* Oscar Callazos (org.), *Los Vanguardismos en América Latina*; Raúl Antelo, *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade Lê os Hispano-Americanos);* Emir Rodríguez Monegal, *The Borzoi Anthology of Latin American Literature,* e vários outros ensaios desse mesmo crítico; Bella Jozef, "Modernismo Brasileiro e Vanguarda Hispano-Americana".

mas também delinear uma arqueologia dos respectivos movimentos. Superados todos os *ismos*, tanto na Europa como nos Estados Unidos e na América Latina, resta como herança a possibilidade de uma história crítica. Aliás, a consciência histórica dos *ismos* começa com o empenho dos promotores das diversas correntes em registrar sua própria história (Apollinaire, Marinetti, Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, Germán List Arzubide, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Luis Hernández Aquino e outros). Essas versões continuam sujeitas a polêmicas e revisões. As vanguardas não apenas atuavam de maneira apaixonada; elas também apresentavam especificidades bem definidas, de acordo com os movimentos que as tornaram possíveis.

A proposta deste trabalho não é defender a legitimidade das vanguardas, *ça va sans dire*, nem fazer seu necrológio[10], mas tentar, por um lado, uma articulação das vertentes estética e ideológica, presentes na maior parte dos textos, e, por outro, buscar uma integração histórico-geográfica, e a demolição do "muro de Tordesilhas" que sempre isolou o Brasil da América Hispânica. Por fim, esboçar uma história concisa das vanguardas através dos seus momentos decisivos.

Periodização

Embora seja comum enquadrar as vanguardas latino-americanas no período dos anos 1920, o decênio no qual os movimentos alcançam seu auge, não me ative a esse limite cronológico. Uma possível data inicial, generosa demais a meu ver, seria 1909, ano em que Marinetti lança em Paris o Manifesto Futurista (20 fev. 1909), cujas repercussões foram quase imediatas na América Latina. Poucas semanas mais tarde, na edição de 5 de abril do prestigioso *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, epígono do modernismo hispano-americano, é o primeiro a publicar uma resenha sobre o inovador trabalho de Marinetti enquanto poeta, dramaturgo e diretor da revista *Poesia*. Darío traduz os onze itens do manifesto (que, aliás, ele considera "inútil") e faz um longo comentário crítico – uma espécie de irônico canto do cisne por parte daquele que, no final do século XIX, revolucionara a estética simbolista-decadentista em língua espanhola. Não menos surpreendente, no final do mesmo ano de 1909, um jornal de Salvador, na Bahia, publica o artigo "Uma Nova Escola Literária", de Almacchio Diniz, a primeira menção ao futurismo no Brasil[11].

10. Federico Schopf abre seu estudo *Del Vanguardismo a la Antipoesía*, com a seguinte afirmação: "O vanguardismo é uma peripécia literária que pertence já ao passado".
11. Almacchio Diniz, *F. T. Marinetti: Sua Escola, sua Vida, sua Obra em Literatura Comparada*, pp. 15-17. Agradeço a referência a Annateresa Fabris.

Esses dois eventos poderiam ser considerados como as primeiras notícias das vanguardas em terras latino-americanas.

Já Hugo Verani considera 1916 e 1935 as datas limítrofes do período histórico das vanguardas[12]. Federico Schopf, após discorrer sobre as dificuldades de se estabelecer marcos cronológicos precisos, tece o seguinte comentário: "Teoria e prática do vanguardismo se desfraldam, num sentido amplo, entre 1916 e 1939; no sentido mais restrito do seu predomínio, entre 1922 e 1935"[13]. Nelson Osorio T. situa a vanguarda na América Latina no período que vai do final da Primeira Guerra, em 1919, até a crise econômica, política e cultural provocada pela quebra da Bolsa de Nova York em 1929[14]. O caso mais extremo nessas tentativas de demarcação cronológica é o do crítico húngaro Miklos Szabolscsi, que propõe 1905 como data inicial, estendendo-se até 1938[15].

Uma data mais apropriada para a inauguração das vanguardas latino-americanas, embora ainda distante dos anos 1920, é a leitura do manifesto *Non serviam*, em 1914, por Vicente Huidobro. Os pressupostos estéticos desse texto, base teórica do criacionismo, aliados à tática da leitura pública, fazem dele o primeiro exemplo daquilo que se convencionou chamar de vanguarda na América Latina. Tanto pela atitude, quanto pelos irreverentes postulados, *Non serviam* representa o momento inaugural das vanguardas no continente.

Outra possibilidade cronológica é a fixação de 1922 como o *annus mirabilis* das vanguardas internacionais e latino-americanas[16]. Já na introdução ao *Índice de la Nueva Poesía Americana*, de 1926, Borges adota 1922 como data geracional iniciadora de uma nova era nas letras: "Desde 1922 – a data é aproximada: trata-se de uma situação de consciência que se foi definindo pouco a pouco – tudo isso [as obras de Darío, Lugones, Rodó etc.] caducou". Um ano mais tarde, em 1927, na "Justificativa" de Pedro Juan Vignale e César Tiempo à *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, encontra-se a seguinte frase de abertura: "Apresentamos aqui mais de quarenta poetas surgidos depois de 1922 e que constituem os diversos núcleos e adjacências da nova geração literária".

O escritor mexicano José Emilio Pacheco é um dos primeiros críticos contemporâneos hispano-americanos a chamar a atenção para a internacionalização do fenômeno de 1922: "Ocorre uma articulação única de circunstâncias históricas e pessoais em 1922: o ano de *Ulysses, The Waste Land, Trilce, Desolación*, da Semana de Arte Moderna de

12. *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p. 11.
13. F. Schopf, *Del Vanguardismo a la Antipoesía*, p. 38.
14. "Para una Caracterización Histórica del Vanguardismo Literario Hispanoamericano", p. 239.
15. "La 'Vanguardia' Literaria y Artística como Fenómeno Internacional", p. 5. Szabolscsi sugere esta data em função do construtivismo e suprematismo russos; cf. p. 10.
16. Tomei emprestada de Hugo Verani (org.), *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p. 11, a feliz expressão.

São Paulo, do nascimento de *Proa* em Buenos Aires e do estridentismo com *Actual – Hoja de Vanguardia*"[17]. Vários textos poderiam ser acrescentados a esta lista, importantes não tanto pela repercussão dos manifestos como pela produção poética, em que reside o valor qualitativo da vanguarda: 1922 também é o ano de *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía*, de Oliverio Girondo, da "geração poética de 1922" de Buenos Aires (entre outros, Jorge Luis Borges, Álvaro Yunque e Raúl González Tuñón), e de *Andamios Interiores*, de Manuel Maples Arce.

A Semana de Arte Moderna no Brasil, conhecida também como Semana de 22, é um divisor de águas na cultura e nas artes do Brasil. O crítico uruguaio Ángel Rama, num artigo em que trata das vanguardas hispano-americana e brasileira como um fenômeno cultural integrado, considera o histórico evento como o ingresso oficial das vanguardas na América Latina[18].

O final dos anos 1920 já começa a se configurar como o ocaso dos movimentos vanguardistas, especialmente no que diz respeito ao seu caráter experimental. Se as vanguardas latino-americanas podem ser vistas como conseqüência dos *ismos* europeus, também neste caso as preocupações político-sociais das primeiras nos anos 1930 são melhor compreendidas quando situadas em um contexto internacional[19]. E, embora o último dos *ismos* europeus seja o surrealismo, cujo primeiro manifesto data de 1924, na América Latina é justamente o Movimento de Vanguarda da Nicarágua, de 1931, que representa, de maneira consistente, a última corrente de ruptura.

A organização dos movimentos socialistas e anarquistas, a fundação dos vários partidos comunistas[20], a criação em 1924 do APRA peruano (Alianza Popular Revolucionaria Americana) e a intensificação das greves operárias no continente, tudo isso vai desembocar – em meio a uma generalizada crise econômica motivada pelo *crack* de 1929 – em vários golpes militares cujas conseqüências serão devastadoras no setor cultural. O marco desses eventos será 1930: no Peru, o coronel Sánchez Cerro derruba o governo Leguía; na Argentina, o general Uriburu depõe o governo democrático de Yrigoyen; e, no Brasil, a Revolução de 30, liderada por Getúlio Vargas, levará ao Estado Novo.

Ainda em 1930, morre José Carlos Mariátegui e chega ao fim a importantíssima revista *Amauta*, de Lima, por ele dirigida, e o *Boletín Titikaka*, de Puno. É o final também da

17. "Nota sobre la Otra Vanguardia", p. 327.
18. "Las Dos Vanguardias Latinoamericanas", p. 59.
19. Também os Estados Unidos tiveram os seus *roaring twenties*, com manifestações de vanguarda a partir do famoso Armory Show de 1913. No ensaio "Magazines for Cultural Minorities" (p. 415), Theodore Peterson afirma que "nos anos 30, as revistas de vanguarda ['*the little magazines*'] eram órgãos de radicalismo idealizado que viam a arte como algo a ser dedicado a uma causa".
20. Na Argentina em 1918, no México em 1919, no Uruguai em 1920, na Bolívia em 1921, no Brasil e no Chile em 1922, em Cuba em 1925, e no Peru em 1928.

revista de avance de Cuba. No mesmo ano, Vallejo praticamente enterra o surrealismo com o virulento "Autópsia do Super-Realismo". Poucos anos antes, em 1927, a vanguardista *Martín Fierro* chegara ao fim, em decorrência de diferenças políticas internas. Esse período assinala uma guinada geral em direção a preocupações de ordem ideológica. Oswald de Andrade abandona o experimentalismo literário e a vanguarda antropofágica para mergulhar na ação social. Testemunho disso é a revista *O Homem do Povo*, o famoso "Antiprefácio" a *Serafim Ponte Grande* e a mudança literária que se observa a partir de *Marco Zero* e do teatro de tese. A síntese elaborada por João Luis Lafetá para demarcar as tensões e os reflexos culturais entre um e outro decênio, embora esquemática, poderia muito bem ser aplicada ao resto do continente:

> O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-los. No Brasil, é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares, na literatura inclusive e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.
> Um exame comparativo, superficial que seja, da "fase heróica" e da que se segue à Revolução, mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda fase a ênfase é sobre o *projeto ideológico*, o papel do escritor e as ligações ideológicas com a arte[21].

Embora se possa considerar encerrado o ciclo vanguardista no final dos anos 1920, na década seguinte ainda ocorreram importantes desdobramentos, principalmente no México. Neste país, em 1938, o poeta peruano César Moro reativa o surrealismo com a publicação do livro de poemas *La Tortuga Ecuestre*. No mesmo ano, também no México, há o famoso encontro de Diego Rivera, León Trótski e André Breton que, em conjunto, redigem o Manifesto por uma Arte Independente. Esse texto é importante por sua influência na tomada de posição política dos artistas europeus de vanguarda e suas repercussões na América Latina. A consolidação do fascismo e a eclosão da Guerra Civil Espanhola, em 1936, levam os artistas e a intelectualidade latino-americana a se questionar sobre o sentido e o compromisso ideológico da arte. Este lado polêmico vem representado pela resposta irada de Borges que, avesso a qualquer autoritarismo, responde com "Um Caudaloso

21. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 17.

Manifesto de Breton". Dez anos mais tarde, em 1948, o próprio Picasso ainda reclamava: "Eu tento não aconselhar os russos sobre economia. Por que é que eles devem me dizer como pintar?"[22]. Com essa derradeira polêmica de 1938, encerra-se o ciclo cronológico das vanguardas. Aquilo que convencionalmente é situado no contexto de uma década, na realidade tem vigência durante um quarto de século.

Vanguarda, Vanguardas

No final dos anos 1920, a crescente politização da cultura latino-americana reintroduz a discussão sobre o significado e o uso da palavra "vanguarda", através da clássica oposição entre "arte pela arte" e "arte engajada"[23]. Na realidade, a controvérsia não se dá em torno da utilização específica do termo, mas no sentido mais abrangente de uma definição do próprio estatuto da arte. Inicialmente restrito ao vocabulário militar do século XIX, acepção ainda hoje prioritária nos verbetes dos dicionários, o termo "vanguarda" acaba adquirindo na França um sentido figurado na área política, especialmente entre os discípulos de Saint-Simon (1760-1825). Para este, um dos criadores do socialismo utópico, o papel da vanguarda artística, na medida em que pretende revolucionar a sociedade, reveste-se de uma função pragmática e de uma finalidade social. Segundo Donald Drew Egbert, para Saint-Simon "a arte deveria se dedicar a atingir fins sociais e daí ser necessariamente funcional, utilitária, didática e facilmente compreensível".

Somente com as teorias do socialista utópico Charles Fourier (1772-1837), contemporâneo de Saint-Simon e opositor de suas idéias, surge, nas primeiras décadas do século XIX, a possibilidade de dissociar a arte de um sentido rigorosamente político. Os anarquistas, inspirados nas idéias de Fourier, seriam atraídos pela possibilidade de desvincular a produção artística de qualquer causa social. Isso vai permitir que alguns artistas declaradamente anarquistas, como Oscar Wilde, possam se dedicar ao exercício da "arte pela arte", sem qualquer preocupação de ordem política[24].

A utilização estritamente política do termo "vanguarda" ocorre em meados do século XIX, com Marx e Engels. Como fundadores do comunismo, eles se consideram parte da vanguarda social. Mas, na realidade, é Lênin quem usa propriamente o termo, ao

22. *Apud* Donald Drew Egbert, "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics", p. 339.
23. Os melhores estudos sobre a evolução do conceito da vanguarda são de Donald Drew Egbert, "The Idea of 'Avant-Gard' in Art and Politics", e Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 93-148. Para as nuanças do uso do termo "vanguarda" na América Latina, ver Merlin H. Forster, "Latin American *Vanguardismo:* Chronology and Terminology", esp. pp. 44-50.
24. Cf. Donald Drew Egbert, "The Idea of 'Avant-Gard' in Art and Politics", pp. 344-345.

afirmar que "ao educar os trabalhadores do Partido, o marxismo educa a vanguarda do proletariado"[25]. Proliferam a partir de 1890 na Europa inúmeros jornais politicamente partidários, comunistas, socialistas e anarquistas, que trazem no título a palavra "vanguarda"; as relações da arte com a vida aparecem firmemente estabelecidas e, nelas, atribui-se à arte uma função pragmática, social e restauradora.

O caso extremo da utilização nesse sentido do termo "vanguarda" deu-se no século XX com o stalinismo, que, paradoxalmente, se identificava com a vanguarda política ao mesmo tempo que restringia ferozmente qualquer tipo de expressão artística que não se subordinasse às regras estéticas impostas pelo Partido. Foram as décadas de 1930 e 1940 que marcaram o apogeu do realismo socialista, responsável pela abolição das vanguardas artísticas dentro do sistema, consideradas expressão de arte decadente. Mesmo um crítico refinado como Mariátegui chega, já em 1927, a afirmar que "uma grande parte dos presunçosos vanguardistas revela, com seu individualismo e seu objetivismo exasperados, um espírito burguês decadente".

Ao mesmo tempo que as facções anarquistas e comunistas se apropriam do termo "vanguarda", como sinônimo de uma atitude partidária capaz de transformar a sociedade, o surgimento dos *ismos* europeus dá grande margem à experimentação artística, desvinculada, em maior ou menor grau, de pragmatismos sociais. E embora as vanguardas artísticas tenham por denominador comum a oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos pela burguesia do século XIX e início do XX, elas se distinguem entre si não apenas pelas diferenças formais e pelas regras de composição, mas por seu posicionamento frente às questões sociais.

Nesse sentido, o expressionismo alemão e o surrealismo francês, situados respectivamente no início e no fim do período das vanguardas, embora tão diferenciados em outros aspectos, têm como denominador comum a preocupação social. Porém, enquanto o expressionismo é uma reação aos horrores da Primeira Guerra, o surrealismo aponta para a utopia da transformação do homem através da liberação das forças do inconsciente. "Nada lhe é mais estranho do que a fórmula da arte pela arte", afirma José Carlos Mariátegui em relação ao último. Por outra parte, o futurismo toma a dianteira de todos os *ismos* como violenta reação contra a burguesia da época, contra a arte museológica, contra qualquer parâmetro passadista. A tentativa de abolição do tempo e da distância aproxima o futurismo italiano do simultaneísmo e do multiperspectivismo propostos pelos cubistas da década de 1910. Já o dadaísmo, também uma reação à Primeira Guerra, atua de maneira diferente: pelo niilismo, pelo humor, pela auto-irrisão e pela autodestruição.

25. "O Manifesto Comunista e o Estado", *apud* Karl Marx, *The Communist Manifesto*, p. 134.

A tensão do confronto entre "vanguarda política" e "vanguarda artística" resulta em diversas influências na produção cultural dos anos 1920, que variam de acordo com o momento, os contextos e as experiências individuais dos fundadores dos movimentos. As motivações, a produção e o consumo cultural são elementos dinâmicos, em permanente mudança. Não é possível limitar a vanguarda a um perfil estético único, assim como não se pode generalizar e traçar um quadro maniqueísta do tipo "esquerda" *versus* "direita", como tenta Pedro Henríquez Ureña ao resenhar, na revista *Valoraciones* de La Plata, a *Antología de la Poesía Argentina Moderna* (1926) organizada por Julio Noé[26]. Nessa resenha, há um exemplo interessante dessas variantes: Leopoldo Lugones passa da categoria de "extrema-esquerda" para a de "capitão da direita".

Essas mudanças ideológicas viabilizam e explicam a existência, por exemplo, de mais de um Borges, de mais de um Neruda, de mais de um Vallejo. O primeiro Borges, aquele que viveu na Europa de 1914 a 1921, e que foi muito afetado pela Primeira Guerra, engaja-se na estética expressionista e mergulha na obsessão vanguardista pela nova metáfora. O retorno a Buenos Aires o faz redescobrir a cidade natal, sua linguagem e suas tradições. Surge então um segundo Borges, empenhado em negar o primeiro e reafirmar suas origens, como fica claro nos primeiros livros de poemas – *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929) – e no livro de ensaios *Evaristo Carriego* (1930).

Processo oposto ocorre com Neruda: de uma poesia altamente surrealizante, em *Residencia en la Tierra* (1925-1931), ele evolui para uma espécie de militância poética que se distancia bastante de suas primeiras obras. Em César Vallejo, os mecanismos não são muito diferentes: após sua ida a Paris em 1923, as duas viagens à União Soviética em 1928 e 1929, e a participação na Guerra Civil Espanhola, o poeta mais radical da poesia em língua espanhola da década de 1920 lança um virulento ataque contra todo princípio vanguardista[27]. Obras como *El Tungsteno* (1931) e *España, Aparta de mí Este Cáliz* (1939) comprovam o quanto se afastou da experimentação e do radicalismo estético de *Trilce*, sua obra poética mais lograda.

Também a obra de Oswald de Andrade passará por tais oscilações. Embora *Pau Brasil* (1925), *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) estejam ancorados na história e adotem uma atitude hipercrítica frente à sociedade

26. Encontram-se outros exemplos desta cisão em Roberto Mariani, "A Extrema-Esquerda", publicado em *Martín Fierro* (ver p. 512 desta antologia); e em Luis Emilio Soto, "Izquierda y Vanguardia Literaria", publicado originalmente na revista *Los Pensadores* 115 (nov. 1925), p. 5, e reproduzido em Héctor Renée Lafleur; Sergio D. Provenzano & Fernando Pedro Alonso (orgs.), *Las Revistas Literarias*, pp. 71-75.

27. Ver, em especial, "Autópsia do Super-Realismo" e "Contra o Segredo Profissional[...]", pp. 467 e 551 desta antologia.

brasileira da época – especialmente a burguesia paulista –, o criador do movimento antropofágico passa por uma crise ideológica e por uma fase de revisionismo, na qual, além de se voltar de maneira violenta contra tudo aquilo que produzira, dedica-se ao romance social, esteticamente mais limitado se comparado a suas obras anteriores.

É justamente nas revistas de vanguarda que as propostas culturais podem ser percebidas com maior clareza. Devido ao seu essencial caráter contestatório, seja nas artes, seja nas questões sociais, elas mantêm uma relação pragmática com o público leitor, empregando uma linguagem mais direta que o discurso estritamente literário, e possuindo um *status* muito menos "aurático" (para usar o conceito benjaminiano) que a poesia ou a prosa de ficção. Há nelas um forte sentido de oposição que não passa pela censura ou pelo crivo da grande imprensa. O que não significa que as vanguardas não tenham utilizado, quando possível, os jornais de grande tiragem para fazer circular suas idéias. Assim ocorre com Marinetti, que divulga o primeiro Manifesto Futurista no prestigioso *Le Figaro* de Paris (com a ressalva do jornal de que não assumia nenhuma responsabilidade pelo texto). Por sua vez, o artigo de Rubén Darío sobre o futurismo aparece no consagrado jornal *La Nación* de Buenos Aires, do qual era correspondente. Mariátegui publica a maior parte dos seus artigos em *Variedades* e *El Imparcial* de Lima. Inúmeros artigos de Mário de Andrade saem no *Diário Nacional* de São Paulo. A *Revista de Antropofagia*, de Oswald de Andrade, será publicada como suplemento do *Diário de S. Paulo*. A difusão do estridentismo mexicano é impensável sem *El Universal Ilustrado*. O movimento de vanguarda de Porto Rico também se serviu de jornais de grande circulação, como o *Mundial* e o *Puerto Rico Ilustrado*.

Devido ao seu caráter efêmero, as revistas de vanguarda apresentam linhas ideológicas mais nítidas, tanto pelas definições explicitamente avançadas nos editoriais, quanto pelo escasso tempo de que dispunham para assimilar uma nova tendência ou inclusive mudar a trajetória ideológica inicial. Theodore Peterson assim as define:

> [As revistas] abriram suas páginas a autores cujas idéias eram ousadas demais, chocantes demais, obscuras demais para as revistas de grande circulação. Elas proporcionavam um espaço para a ficção, a poesia e a crítica que tinham valor literário mas pouco apelo popular. Elas estimulavam a experimentação literária e apregoavam a reforma social. Sua influência, de acordo com os editores, não residia no número de pessoas que elas atingiam, mas em sua qualidade[28].

Com efeito, é fácil encontrar revistas que se propõem a promover a renovação das artes, os novos valores, a importação da "nova sensibilidade", o combate aos valores

28. "Magazines for Cultural Minorities", p. 403.

do passado e ao *status quo* imposto pelas academias. Esse é o caso da *Klaxon*, em São Paulo; *Proa* (1ª fase) e *Martín Fierro* (2ª fase), em Buenos Aires; *revista de avance*, em Havana; *válvula*, em Caracas – todas elas representantes de uma estética de vanguarda mais radical.

Outras revistas estão mais comprometidas com os processos da modernidade do que com a vanguarda propriamente dita. Obedecem à divisão feita por Beatriz Sarlo entre "revistas de modernização" e "revistas de ruptura", ao comparar *Proa* com *Martín Fierro*[29]. Um belo exemplo da tensão "modernidade" *versus* "vanguarda" aparece no editorial de Alberto Zum Felde da revista *La Pluma* de Montevidéu:

> Isso não significa no entanto que esta seja, literalmente, uma revista de vanguarda. Não poderia sê-lo, ainda que quisesse, dado o caráter de amplitude editorial do seu programa e sua aspiração a se difundir nas diversas zonas do nosso ambiente cultural; mas tampouco gostaria de sê-lo, ainda que pudesse, em sentido estrito, porque isso inibiria, em grande parte, sua independência crítica; e ela quer manter sua ação crítica também sobre as modalidades da vanguarda, colocando-se numa posição histórica. Há uma coisa que deve marchar sempre na frente e por cima de todas as vanguardas: o espírito vigilante.

Embora também estejam empenhadas na renovação do panorama local das artes, as revistas de tendência modernizante não se propõem a transgredir as normas do *establishment* literário local. Nada que possa *épater le bourgeois*. O moderno em doses comedidas, bem comportadas, longe do riso e do estardalhaço. Desprovidas do caráter agressivo das publicações de vanguarda, isso lhes garante maior estabilidade e maior continuidade. É o caso de *La Pluma*, em Montevidéu; *Repertorio Americano*, em San José de Costa Rica; *Contemporáneos*, no México; ou *Proa* (2ª fase), em Buenos Aires, cuja herdeira é a antológica *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. Também é o caso, no Rio de Janeiro, da revista *Estética*, que adota o modelo de *The Criterion*, dirigida por T. S. Eliot.

Outros tipos de revista promovem um campo cultural comum, no qual convivem vanguarda artística e vanguarda política. Um exemplo clássico é *Amauta*, de José Carlos Mariátegui. Em sua "Apresentação" (p. 324), nota-se que o autor de *Siete Ensayos* restaura o sentido político do termo: "Chama-se aos responsáveis por essa renovação de vanguardistas, socialistas, revolucionários etc.". *Amauta* caracteriza-se pelo compromisso com as classes indígenas sem representação política, com a luta pela reforma agrária, com a denúncia do crescente imperialismo norte-americano durante o governo Leguía e com

29. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 112.

outras reivindicações de ordem social. Isso não impede sua abertura para o pensamento mais radical da época: tanto o hispano-americano (Neruda, Diego Rivera, Silva Herzog, Borges) como o europeu (Freud, Barbusse, Trótski). Da maior importância é o espaço ocupado pela vanguarda internacional (Marinetti, Breton), assim como pela peruana, representada pela poesia de Vallejo, pelo indigenismo de vanguarda de Alejandro Peralta, pelo experimentalismo de Carlos Oquendo de Amat e pelo surrealismo de Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen e César Moro.

Amauta encarna a militância bifronte de seu diretor: por um lado, um dos principais introdutores do marxismo na América Latina, preocupado com as dramáticas condições de vida do camponês e do indígena; por outro, um homem sempre atento aos movimentos de vanguarda que lhe tocou testemunhar durante sua estada na Itália e na Alemanha. Em *Amauta*, Mariátegui concilia as duas vertentes, dificilmente em paz uma com a outra: a vanguarda estética e a vanguarda política. Dentro dessa linhagem, *La Campana de Palo* de Buenos Aires é também uma revista que promove ambas as tendências.

No outro extremo das vanguardas, encontram-se as revistas culturais cujas preocupações são puramente políticas[30]. Dentre tais periódicos assumidamente de esquerda, destaca-se a peruana *Labor*, dirigida por Mariátegui como instrumento de conscientização voltado principalmente às classes operárias. No Brasil, *O Homem do Povo* pertence à etapa de militância comunista dos seus dois diretores, Patrícia Galvão e Oswald de Andrade. Pelo formato, pelos temas tratados, pelo tom agressivo e contestatório e pelas polêmicas de que participou, não cabem dúvidas quanto à sua condição de órgão de conscientização política.

Em Buenos Aires, há *Los Pensadores* e sua sucessora, *Claridad*, ambas dirigidas por Antonio Zamora. Esta última merece ser destacada. Vinculada ao grupo parisiense de *Clarté*, liderado por Henri Barbusse, *Claridad* representa a proposta mais cosmopolita entre as revistas de esquerda. Inspirada em ideais antibélicos, anticapitalistas, e a favor da confraternização dos povos, tinha um projeto de aldeia global socialista que se concretizou na rede internacional estabelecida pelo grupo de *Clarté*. A ênfase recai na preparação para o advento de uma "República Universal".

O Manifesto do grupo *Clarté* de Paris, publicado no *Populaire* de 17 de janeiro de 1919, vem assinado por Anatole France, Henri Barbusse e outros. Ele não demora a ser reproduzido em jornais da América Latina, como o *Repertorio Americano* de San José de

30. Em seu estudo sobre os movimentos de vanguarda na Argentina, *Lenguaje e Ideología* (p. 63), Francine Masiello assim define as diversas tendências das revistas da época: "Distinguimos três orientações diferentes das pequenas revistas da década de 20, de acordo com seus programas estéticos: as revistas cosmopolitas de conteúdo moderno, modeladas segundo as revistas européias experimentais; as revistas anarco-sindicalistas, que defenderam os interesses do proletariado; e, em terceiro lugar, as publicações mais modernas dedicadas ao estudo do moderno enquanto experiência geracional".

Costa Rica (15 jan. 1920), que alguns meses depois divulga também os comentários de José Ingenieros, publicados originalmente na *Revista de Filosofía* de Buenos Aires (mar. 1920). A rede latino-americana de *Clarté* – *Claridad* na América espanhola e *Clarté* no Brasil – logo se estabelece no Rio de Janeiro (1921-1922), Buenos Aires (1926-1941), Santiago (1920-1924), Quito (1929) e Lima (1923-1924)[31]. Anatole France e Henri Barbusse chegam a assinar conjuntamente um Manifesto aos Intelectuais e Estudantes da América Latina. Publicado no México em *El Maestro* (1921), então dirigido por José Vasconcelos, nesse texto os líderes franceses renovam sua denúncia do capitalismo internacional e da guerra, e chamam a atenção para o papel dos intelectuais nesse movimento.

Apesar de suas preocupações exclusivamente políticas, *Clarté* não constitui um partido. Segundo José Ingenieros, seus membros "não desejam fundar um partido político, mas estabelecer um acordo vibrante em torno de ideais voltados para o futuro"[32]. Especialmente interessante no manifesto dos fundadores franceses de *Clarté* é o modo como a retórica da vanguarda artística se desloca para os interesses da vanguarda política. Isso fica claro quando, ao se analisar a linguagem do ponto de vista das utopias dos anos 1920, verifica-se que as várias tendências, embora diferenciadas, apostam todas no novo e apontam para o futuro em detrimento do passado: "Toda inquietude de *renovação* e toda esperança de justiça convergem para nossa obra" e "[podemos] oferecer nossa cooperação para semear em vossa América o *espírito novo...*", afirmam no manifesto os fundadores de *Clarté*[33].

A metáfora de *l'esprit nouveau*, colocada em circulação em 1917 por Apollinaire, é agora retomada para fins estritamente políticos. E apesar da orientação socialista do grupo *Clarté*, os redatores afirmam: "Estamos seguros de que este chamado será ouvido por uma minoria seleta e clarividente"[34].

Esse apelo remete à questão dos leitores das revistas. Quem lia a vanguarda estética? Quem lia a vanguarda política? Parece que, em ambos os casos, tratava-se de uma minoria letrada que, embora não fosse significativa numericamente, era uma elite capaz de operar mudanças, seja no campo intelectual, seja no campo político.

31. A *Claridad* peruana foi inicialmente dirigida por Víctor Raúl Haya de la Torre. Quando este é obrigado a se exilar durante o governo Leguía, Mariátegui assume a direção, até o fechamento da revista pelo governo em 1924. *Claridad* acaba se tornando assim antecessora de *Amauta*. Para o estudo da trajetória estranhamente conservadora da filial brasileira, ver Michael M. Hall & Paulo Sérgio Pinheiro, "O Grupo *Clarté* no Brasil: Da Revolução nos Espíritos ao Ministério do Trabalho". Ver também Aracy Amaral, "*Clarté*, *Claridade* e Zumbi", em *Arte para Quê?*, pp. 34-35.

32. "Los Ideales del Grupo ¡Claridad!", *Repertorio Americano* 1 (maio 1920). Para a evolução ideológica da primeira fase de *Clarté*, antes de a revista se aliar ao Partido Comunista francês, ver Nicole Racine, "The *Clarté* Movement in France, 1919-1921".

33. Michael M. Hall & Paulo Sérgio Pinheiro, "O Grupo *Clarté* no Brasil: Da Revolução nos Espíritos ao Ministério do Trabalho", pp. 254-255 [grifos meus].

34. *Idem, ibidem*.

Utopias Americanas

As vanguardas latino-americanas criticaram ou rejeitaram o futurismo italiano – em especial após a Primeira Guerra, quando o apoio de Marinetti ao fascismo tornou-se mais ostensivo. Mesmo assim, elas têm uma dívida inegável para com a ideologia da escola italiana: a refutação dos valores do passado e uma aposta na renovação radical. Embora não tenha inventado a crítica à tradição, que surge já no Renascimento, o futurismo é diretamente responsável pelo ressurgimento dessa polêmica, devido à violência de sua retórica, à agressividade de seu gesto e à inusitada difusão internacional de sua teoria.

O admirável homem novo da vanguarda sonha com várias utopias e projeta seu imaginário no futuro. A mais generalizada das utopias vanguardistas é a questão do novo. Se, para Adorno, a dissonância é a marca registrada do modernismo, não é ousado reconhecer no novo a marca registrada da vanguarda. Esse desejo compulsivo da diferença e da negação do passado na arte está intimamente ligado aos modernos meios de produção, à alteração das formas de consumo e à ideologia progressista legada pela revolução industrial.

Por isso, não surpreende que as teorias da modernidade comecem com Baudelaire, em meados do século XIX, e que uma das leituras prediletas de Marx seja Balzac. No próprio Manifesto Comunista, de 1848, com extraordinária lucidez precursora, Marx faz a crítica do novo ao considerá-lo uma categoria vinculada de maneira indissolúvel à condição da sociedade burguesa:

> A burguesia não pode existir sem estar constantemente revolucionando os instrumentos de produção; daí as relações de produção e com elas toda a relação com a sociedade. A conservação dos velhos modos de produção de forma inalterada era, pelo contrário, a primeira condição de existência das classes industriais mais primitivas. A revolução constante da produção, a perturbação ininterrupta de todas as condições sociais, a incerteza e a agitação permanentes distinguem a época burguesa de todas as anteriores. Toda relação rapidamente congelada, com todos os seus velhos e veneráveis preconceitos e opiniões se desvanece, e as recém-formadas tornam-se antiquadas antes que possam se ossificar. Tudo o que é sólido volatiliza, tudo o que é santo é profanado, e o homem é finalmente compelido a enfrentar com sentidos sóbrios suas condições reais de vida e suas relações com os semelhantes[35].

Nessa mesma época, Baudelaire desenvolve sua teoria sobre a modernidade, em que o transitório passa a ser definido com um valor absoluto contra a tradição e o passado:

35. *The Communist Manifesto*, p. 58.

"A modernidade é o transitório, o fugidio, a contingência, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável"[36]. Algumas décadas mais tarde, em sua derradeira reflexão teórica, "L'Esprit Nouveau et les Poètes" (1917)[37], Apollinaire praticamente consagra a ideologia do novo na esfera das artes. O equivalente em espanhol de *l'esprit nouveau* passa a ser *la nueva sensibilidad,* de modo que não surpreende encontrar, por exemplo, a seguinte afirmação em um manifesto redigido por Oliverio Girondo (p. 142): "*Martín Fierro* sente a necessidade imprescindível de se definir e de chamar a quantos são capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA SENSIBILIDADE e de uma NOVA COMPREENSÃO". Assim, com letras maiúsculas, este irresistível apelo ao novo transforma-se em palavra de ordem dos *ismos* dos anos 1920. Ángel Rama define os efeitos do "novo" na arte e na sociedade latino-americanas em termos de uma pluralidade significativa repleta de tensões:

> Surgem, em pontos estratégicos da América Latina, outras falanges vanguardistas que se organizam em torno de manifestos, revistas, atos públicos escandalosos, a fim de proclamar a vontade do *novo*. Ingenuamente dignificada, esta palavra torna-se a senha com a qual se reconhecem uns aos outros e com a qual se identificam, pois se bem que esconda acepções plurais, níveis díspares, sensações caóticas, ela supera essa diversidade com o único dado certo que no momento se avistava no horizonte artístico: a vontade de ser diferente dos antecessores, a prazerosa consciência assumida de ser *novos*, de nada dever aos antepassados (embora as dívidas se acumulassem em Paris) e dispor à vontade do repertório de uma realidade que é a do seu tempo e que, por isso, ninguém a pode contestar[38].

"Tudo novo sob o sol", frase que carnavaliza o conhecido provérbio do Eclesiastes, converte-se, para os promotores da vanguarda, em desafio à autoridade bíblica e à tradição. Huidobro, que se considera o "pequeno Deus" da criação literária, afirma no dístico de "Arte Poética" (1916):

> Só para nós
> Vivem todas as coisas sob o sol.

Não há praticamente texto ou programa de vanguarda na América Latina que não se submeta à ideologia do novo. Por isso, não causa estranheza encontrar exemplos como o

36. "Le Peintre de la Vie Moderne", p. 150.
37. Conferência proferida em Vieux-Colombier a 26 nov. 1917 e publicada em *Mercure de France* 130 (nov.-dez. 1918), pp. 385-396.
38. "Las Dos Vanguardias Latinoamericanas", p. 59.

da importante revista uruguaia *Los Nuevos* (possível herança da famosa *L'Esprit Nouveau* de Paris), ou o mencionado poema-programa de Huidobro, no qual ele afirma: "Inventa novos mundos". Até mesmo o primeiro Borges, que adere à ideologia do novo através da metáfora ultraísta, define a poesia como uma possibilidade de compendiar "uma visão inédita de algum fragmento de vida" e uma vontade de "ver com olhos novos"[39].

A novidade não se limita a uma atitude de repúdio do passado. Ela cobra consistência nas transformações formais da poesia, no verso livre herdado de Whitman, na irregularidade métrica ou na liberação radical da sintaxe através das *parole in libertà* de Marinetti. Antes de tudo, o novo aparece nas imagens que inundam a poesia, submetida à modernolatria ostensiva do culto da máquina, verdadeiro *golem* das vanguardas[40]. São poucos os autores que resistem à utopia da novidade. Uma parafernália de artefatos mecânicos domina a paisagem utópica da vanguarda. É o trânsito da Natureza para o universo da Cultura, mediatizado pela tecnologia moderna. Macunaíma, herói latino-americano, registra esse impacto em sua migração do Amazonas para a grande cidade. Abundam na poesia de vanguarda dos anos 1920 veículos como a locomotiva, o bonde, o avião, ou artefatos como a hélice ou o pára-quedas. A irresistível imagem tecnológica da era moderna decora a nova urbe: arranha-céus, túneis, pontes, viadutos, elevadores, antenas, torres etc. Em "atelier", Oswald de Andrade introduz um traço distintivo nesse sistema, ao tropicalizar o cenário urbano dos anos 1920:

> [...]
> Arranha-céus
> Fordes
> Viadutos
> Um cheiro de café
> No silêncio emoldurado

O poema tem um caráter sintético e enumerativo, que se enquadra nos limites impostos pelo marco do silêncio; o espectador olha para a cidade de São Paulo como se fosse um *ready-made* silencioso e aromatizado, um cartão-postal oferecido ao *camera-eye* do turista[41]. Também no Manifesto da Poesia Pau Brasil, Oswald de Andra-

39. Cf. " Al Margen de la Lírica Moderna". Nelson Osorio T. rastreia essa metáfora do novo no Manifesto Euforista, de Batista e Palés Matos, na *revista de avance* de Cuba e no manifesto *válvula* de Caracas. Cf. o "Prólogo" a *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, p. xxxiii.
40. Ver o dinâmico tratamento dado por Beatriz Sarlo à questão do novo em *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, pp. 96-107.
41. Cf. Haroldo de Campos, "Chave de Ouro e *Camera Eye*", em "Uma Poética da Radicalidade".

de contrapõe os frios volumes geométricos de metal e cimento à cálida esfera solar: "Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar". A possibilidade de um frio construtivismo fica abolida pelo atributo do ócio tropical que caracteriza a megalópole paulista.

Autores como Borges, Vallejo e Mariátegui, embora com projetos tão diferenciados entre si, parecem se aproximar quando criticam a ideologia do novo. Na sua crítica ao vanguardismo, os três escritores prefiguram aquilo que Adorno, muitas décadas mais tarde, formularia com grande acerto: "O novo é o desejo do novo, não é o novo em si. Esta é a maldição de tudo que é novo"[42]. Em outras palavras, há uma consciência do abuso e do esgotamento da categoria da novidade pela novidade. Cansinos-Asséns, fundador do ultraísmo em Madri, escreve em 1921 o romance *El Movimiento V. P.*, em que parodia ostensivamente toda a ação da vanguarda[43]. Borges, seu "discípulo", começa na mesma época a negá-la de maneira sistemática. *Fervor de Buenos Aires* (1923), seu primeiro livro de poesia, volta-se para o cenário urbano de sua cidade natal, muito distante de qualquer paisagem futurista e dos poemas expressionistas de sua primeira fase:

No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,

afirma Borges no poema "Las Calles", numa clara recusa à multidão, ao movimento e ao centro. Buenos Aires aparece ali muito mais identificada com a visão nostálgica baudelairiana do que com a estridente perspectiva marinettiana. A Buenos Aires de Borges é um retrato do passado, de suas tradições, de seus heróis – uma mitologia urbana criada pela memória e não pelo desejo projetado no futuro. Em 1937, num artigo programático ("Las 'Nuevas Generaciones' Literarias"), Borges refuta a valoração do presente: "Tivemos a coragem de ser homens de nosso tempo – como se a contemporaneidade fosse um ato difícil e voluntário e não um traço fatal". Também Vallejo, ao criticar a nova poesia, se destaca de maneira bastante original, pois o faz em Paris, meca do "novo", numa revista essencialmente cosmopolita, *Favorables París Poema*, dirigida por ele e por Juan Larrea. No artigo "Poesia Nova", afirma Vallejo:

> Poesia nova passou a se chamar todo verso cujo léxico é formado das palavras "cinema, motor, cavalos-vapor, avião, rádio, *jazz-band*, telegrafia sem fio" e, em geral, de todas as vozes das ciências

42. *Aesthetic Theory*, p. 47.
43. Cf. Jorge Schwartz, "Cansinos-Asséns y Borges: ¿Un Vínculo (Anti)Vanguardista?".

> e indústrias contemporâneas, não importando que o vocabulário tenha ou não correspondência com uma sensibilidade autenticamente nova. O importante são as palavras.
> Não se deve esquecer, porém, que isso não é poesia nova nem antiga, nem nada. Os materiais artísticos que a vida moderna oferece precisam ser assimilados pelo espírito e convertidos em sensibilidade. O telégrafo sem fio, por exemplo, além de nos obrigar a dizer "telégrafo sem fio", destina-se a despertar estados nervosos, agudezas sentimentais profundas, amplificando vidências e compreensões, adensando o amor; a inquietação portanto cresce e se exaspera, o sopro de vida se estimula. Esta é a verdadeira cultura gerada pelo progresso; este é seu único sentido estético e não o de nos encher a boca com palavras novas em folha[44].

Vallejo define assim de maneira muito particular aquilo que entende por "nova sensibilidade", por "progresso" e por função da máquina moderna. Um ano mais tarde, e ainda em Paris, por ocasião de uma resenha do livro de poemas *Ausencia*, de Pablo Abril de Vivero, Vallejo faz a mais radical de suas críticas à vanguarda. De maneira sistemática, arremete contra a "nova ortografia", a "nova caligrafia", os "novos assuntos", a "nova máquina", as "novas imagens", a "nova consciência cosmogônica da vida" e, *last but not least*, a "nova sensibilidade". Ao criticar o caráter imitativo e de dependência cultural da nova poesia, afirma com virulência implacável:

> A América toma emprestado e adota atualmente a camisa européia do chamado "espírito novo" em um gesto de incurável desenraizamento cultural. Hoje, como ontem, os escritores praticam uma literatura emprestada. Hoje, como ontem, a estética – se assim pode ser chamado esse pesadelo simiesco dos escritores da América – está carecendo lá de uma fisionomia própria. Um verso de Maples Arce, de Neruda ou de Borges, não se diferencia em nada de um de [Pierre] Reverdy, de [Georges] Ribemont [Dessaignes] ou de [Tristan] Tzara[45].

Embora em franca oposição à ideologia do novo, Vallejo está ainda mais preocupado em definir uma arte americana autêntica.

É irônico que Vallejo faça essa crítica em Paris. Na longínqua Lima de 1922, ele produz a poesia mais vanguardista da década. Em Paris, ele se volta contra tudo isso, à procura de uma expressão nacional: "a autoctonia não consiste em *dizer* que se é autóctone, mas em *sê-lo* efetivamente, mesmo quando não se diga", afirma no mesmo artigo. Por um processo análogo passam, na mesma época, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ao

44. A revista não passou dos dois primeiros números. O fragmento pertence a *Favorables París Poema* 1, p. 14.
45. "Contra el Secreto Profesional a Propósito de Pablo Abril de Vivero", escrito em Paris e publicado em *Variedades* 1001, Lima, 7 maio 1927 (ver p. 551 desta antologia).

redescobrirem o Brasil "da Place Clichy – umbigo do mundo –"[46], ou Ricardo Güiraldes, que dá início, em Paris, à redação de *Don Segundo Sombra*.

Também Mariátegui parece estar cansado de etiquetas. O autor de *Siete Ensayos* luta por uma vanguarda que não se limite às conquistas formais, nem tenha a destruição do velho como único parâmetro de ação. Em 1930, ano de sua morte, alcança uma visão amadurecida deste processo:

> "Nova geração", "novo espírito", "nova sensibilidade", todos estes termos envelheceram. O mesmo deve ser dito de outros rótulos: "vanguarda", "esquerda", "renovação". Foram bons e novos em seu devido momento. Servimo-nos deles para estabelecer demarcações provisórias por razões contingentes de topografia e orientação. Hoje resultam genéricos demais e imprecisos. Sob esses rótulos começam a passar pesados contrabandos. A nova geração não será efetivamente nova a não ser na medida em que saiba ser, no final, adulta, criadora[47].

Com essa abordagem crítica, Borges, Vallejo e Mariátegui coincidem ao formular uma inversão inaugural de valores, em que a moda se subordina ao talento individual, o dogma à criatividade.

As Linguagens Imaginárias[48]

Uma das dimensões utópicas da vanguarda, especialmente no Brasil, na Argentina e no Peru dos anos 1920, foi a possibilidade de pensar uma nova linguagem ou a tentativa de renovar as linguagens existentes. Esse fenômeno passou por várias etapas, com denominações diversas. Por um lado, a "língua nacional" ideada por Mário de Andrade representa um esforço capaz de aglutinar grande parte das expressões dialetais do Brasil, para chegar a uma síntese representativa das peculiaridades lingüísticas de todas as regiões do país. Por outro lado, projetos como o "idioma dos argentinos" de Borges, ou a "língua brasileira" (como Mário de Andrade a denominara inicialmente), respondem à necessidade de atualizar a língua escrita de acordo com o uso imposto pela prática

46. No prefácio ao livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, Paulo Prado comenta: "Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um *atelier* da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra", em Oswald de Andrade, *Obras Completas*, vol. 7: *Poesias Reunidas*, p. 67.
47. *Presente* 1 (jul. 1930), p. 12, *apud* Merlin H. Forster, "Latin American *Vanguardismo*", p. 17.
48. Este capítulo não consta da edição original espanhola, e foi publicado em forma de artigo na *Revista USP* 12, pp. 98-109; reproduzido em Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, vol. 3, pp. 31-55.

oral, e se circunscrevem a uma experiência mais limitada do ponto de vista topográfico. Mais regional ainda é o *neocriollo* de Xul Solar, espécie de dialeto inventado pelo pintor argentino, baseado no castelhano e no português, para ser usado na América Latina. De outra ordem é a "panlíngua" de Xul Solar, utopia lingüística semelhante ao esperanto. Por último, a "ortografia indo-americana", projeto do peruano Fransisqo Chuqiwanqa Ayulo, limita-se a uma modificação da ortografia castelhana, de modo a recuperar supostos traços indígenas ainda presentes na prática oral. Essas designações revelam uma tentativa de modificação e distanciamento do "espanhol" ou do "português". A ilusão de manter intacta a tradição lingüística herdada da Europa, de acordo com os cânones impostos pelas academias, significa estagnar no passado colonial, não reconhecer o caráter evolutivo da língua, negar em última instância a própria tradição americana.

Esse desejo de afirmar uma linguagem diferente daquela que nos legaram os países descobridores não é algo que se origine com a vanguarda. Na realidade, esses movimentos de renovação lingüística retomam uma questão que surge com ímpeto no romantismo, como conseqüência ideológica das guerras de independência, quando escritores como Simón Rodríguez na Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento e Esteban Echeverría na Argentina, Manuel González Prada no Peru, ou José de Alencar e Gonçalves Dias no Brasil tratam de instituir um "perfil" nacional nas letras dos seus próprios países. O papel assumido posteriormente pela vanguarda será o de renovar essa discussão. Nesse sentido, a vontade de uma nova linguagem está intimamente associada à idéia de "país novo" e de "homem novo" americano. Por isso, não causa estranheza que essa polêmica surja dentro de um contexto nacionalista e de revisão de questões de dependência cultural.

A consciência de uma distância entre a língua escrita e a prática oral já começa a se impor desde a época da Colônia, e serve como elemento de auto-afirmação contra a Metrópole: "A revolução americana da língua espanhola começou no dia em que os espanhóis, pela primeira vez, pisaram as praias da América. A partir daquele instante o nosso solo já lhes pôs acentos novos em suas bocas e sensações novas em sua alma", afirma Juan Bautista Alberdi[49]. Essa comprovação coincide de maneira surpreendente com a afirmação feita muitos anos mais tarde por Monteiro Lobato, que, preocupado também com a "língua brasileira", afirma em pleno 1922 que "a nova língua, filha da lusa, nasceu no dia em que Cabral aportou ao Brasil"[50]. Nesse processo, hispanofobia e lusofobia andam de mãos dadas.

49. *Apud* Ángel Rosenblat, *Las Generaciones Literarias Argentinas del Siglo XIX ante el Problema de la Lengua*, p. 26.
50. *Apud* Edith Pimentel Pinto (org.), *O Português do Brasil. Textos Críticos e Teóricos*, vol. II: *1920-1945. Fontes para a Teoria e a História*, p. 58.

No seu estudo sobre os problemas da língua na Argentina (p. 11), Ángel Rosenblat afirma que já no período colonial, mas especialmente depois da Independência, prevaleciam formas diferenciadas da fala, divergentes do espanhol castiço e reconhecidas hoje como tipicamente argentinas: "Já em 1810 triunfavam na fala popular de Buenos Aires algumas das modalidades que hoje a caracterizam: o '*seseo*', que data do século XVI; o '*yeísmo*' ressonante, que vem sem dúvida do século XVIII; o '*voseo*' e o *che*, que remontam aos começos da colonização". Esse fenômeno de diversidade dialetal aparece em todos os países da América Latina. O uso coloquial da língua impõe distinções entre as formas orais e as escritas. Esse traço diferencial é uma forma de oposição à idéia de uma herança colonial estática, e serve de elemento reconfirmador do nacional. Num brilhante estudo sobre as tensões dialéticas entre cultura e poder, Ángel Rama faz a seguinte análise que, embora extensa, vale a pena reproduzir:

> No comportamento lingüístico dos latino-americanos, ficaram nitidamente separadas as duas línguas. Uma foi a pública e separatista, que acabou fortemente impregnada pela norma cortesã procedente da península, a qual foi afetada ao extremo cristalizando-se em formas expressivas barrocas de duração temporal sem igual. Serviu para a oratória religiosa, para as cerimônias civis, para as relações protocolares dos membros da *cidade letrada* e fundamentalmente para a escrita, já que somente essa língua pública chegava ao registro escrito. A outra foi a popular e cotidiana, utilizada pelos hispano e luso-falantes em sua vida privada e em suas relações sociais dentro do mesmo estrato baixo, da qual contamos com registros muito escassos e que conhecemos sobretudo graças às diatribes dos letrados. De fato, a fala cortesã se opôs sempre à algaravia, à informalidade, à torpeza e à invenção incessante da fala popular, cuja liberdade se identificou com corrupção, ignorância, barbarismo. Era a língua do povo que, na divisão quase estamental da sociedade colonial, correspondia à assim denominada *plebe*, um vasto conjunto desclassificado, fossem os leprosos mexicanos, as "*montoneras*" gaúchas rio-platenses ou os caboclos do sertão.
>
> Enquanto a evolução desta língua foi constante, apelando para toda classe de contribuições e distorções, e foi sobretudo regional, funcionando em áreas geograficamente delimitadas, a língua pública oficial caracterizou-se pela sua rigidez, pela sua dificuldade em evoluir e pela generalizada unidade do seu funcionamento. Muitos dos seus recursos foram absorvidos pela língua popular que também soube conservá-los tenazmente, em especial nas zonas rurais, mas, pelo contrário, a língua da escrita precisou de grandes transtornos sociais para poder se enriquecer com as invenções lexicais e sintáticas populares. E o fez, apesar de tudo, com mesquinhez, mas forçada[51].

51. Em *La Ciudad Letrada*, pp. 43-44. Ver em especial o capítulo "La Ciudad Escrituraria", pp. 41-70. Cf. também José Luis Romero, *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*.

Se nos ativermos a uma análise cronológica comparativa, a primeira vez que se estabelece uma diferença entre língua escrita européia e língua falada americana é em 1825, em relação à língua brasileira e à portuguesa[52]. Mas no Brasil é somente com José de Alencar (1829-1877) que essa questão vai assumir uma dimensão polêmica, nos posfácios aos seus romances *Diva* (1865), *Iracema* (1870) e *Sonhos d'Ouro* (1872)[53]. José de Alencar, cuja carreira de político e de escritor foi pautada pela tentativa nacionalista de definição do especificamente "brasileiro", percebe a língua como uma instituição dinâmica e mutável. O escritor cearense defende uma interpretação genético-positivista da linguagem ao afirmar que "gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala"[54]. Alencar não duvida da existência de uma nova linguagem e luta pela sua legitimação: "Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil é fato incontestável" (p. 75). Ao se defender contra a acusação do uso excessivo de galicismos, o autor de *Iracema* também esclarece no posfácio a esse romance que "se o terror pânico do galicismo vai até este ponto, devemos começar renegando a origem latina, por ser comum ao francês e ao português". Alencar baseia-se no princípio da evolução natural das línguas, sujeitas a mudanças constantes, contra os dogmas das academias, e como gesto de afirmação frente ao Portugal colonizador. Pergunta-se Alencar em 1872, em *Sonhos d'Ouro:* "O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?" (p. 96).

A engenhosa metáfora oral, que opõe as populações locais às européias, revela uma reflexão sobre a impossibilidade de um transplante geográfico de estruturas sintáticas, com a esperança de que a modificação topográfica e a alteração dos costumes não tenham conseqüências lingüísticas. Exatamente a mesma linguagem figurada de Alencar é usada pelo seu contemporâneo Simón Rodríguez (1771-1854): "pintar as experiências com signos que representem a boca"[55].

Justamente, uma das experiências lingüísticas mais radicais do continente pertence a Simón Rodríguez. Nenhum dos projetos posteriores, inclusive aqueles da vanguarda, se aproxima da ousadia do educador de Simón Bolívar. Consciente do papel revolucio-

52. Cf. Amado Alonso, que baseia sua informação na obra de João Ribeiro, *A Língua Nacional* (1921): "Começa-se a falar em 'idioma brasileiro' ao redor de 1825. Domingo Borges de Barro, visconde de Pedra Branca, poeta e diplomata brasileiro em Paris, colaborou com a *Introduction à l'Atlas Éthnographique du Globe*, de Adrien Balbi, que começou a aparecer em 1926. É aí onde se contrapõe o idioma brasileiro ao português", em *Castellano, Español, Idioma Nacional*, p. 151.
53. Reproduzidos em Edith Pimentel Pinto (org.), *O Português do Brasil*.
54. "Posfácio a *Diva*", *Apud Idem*, p. 55.
55. *Apud* Ángel Rama, *La Ciudad Letrada*, p. 61.

nário de suas idéias e de sua ortografia, Simón Rodríguez faz a seguinte advertência em *Sociedades Americanas* (1828):

Tan EXÓTICO debe parecer
el PROYECTO de esta obra
como EXTRAÑA
la ORTOGRAFIA en que va escrito.

En unos Lectores excitará, tal vez, la RISA
En otros.................. el DESPRECIO
ÉSTE será injusto:

porque,

ni en las observaciones hay Falsedades
ni en las proposiciones..... Disparates

De la RISA
podrá el autor decir
(en francés mejor que en latín)

Rira bien qui Rira le dernier[56].

Simón Rodríguez consegue aliar um projeto político a uma aspiração lingüística, acoplando assim cultura e poder, língua e governo, sintaxe e legislação. Suas teorias se fundamentam em um nacionalismo do uso e dos costumes, contra as normas impostas pela metrópole: "Um Governo *Etolójico*, isto é, fundado no costume" e "uma Ortografia *Ortolójica*, isto é, fundada na *boca*, para aqueles que escreverem após nós" *[sic]*[57]. Uma verdadeira revolução social, com especial atenção à linguagem. Seus escritos são verdadeiros projetos icônicos. Simón Rodríguez rompe mallarmianamente com a linearidade do texto, espacializa a escritura e usa uma tipografia muito diferenciada. Suas idéias são apresentadas como uma sucessão de quadros sinóticos. O resultado tem por finalidade chamar a atenção sobre o próprio código visual, eliminar as redundâncias da retórica finissecular e reduzir a arbitrariedade da linguagem com formas motivadas, fazendo com que os aspectos formais e tipográficos reflitam o conteúdo.

56. Simón Rodríguez, *Obras Completas*, vol. I, p. 260.
57. Adapto, por analogia com o português, os originais "etolójico" e "ortolójico", em *Idem*, vol. 1, p. 269.

Mas cabe a Sarmiento (1811-1888) abrir na América Latina o grande debate sobre esse tópico, com um dos intelectuais mais respeitados da época, o venezuelano Andrés Bello (1781-1865). A controvérsia ocorre no Chile, entre abril e junho de 1842, através de polêmicos artigos jornalísticos no *El Mercurio* de Santiago. O ataque aberto e liberal de Sarmiento contra o conservadorismo castiço de Bello é transparente:

> A soberania do povo tem todo o seu valor e o seu predomínio no idioma; os gramáticos são como o Senado conservador, criado para resistir aos embates populares, para conservar a rotina e as tradições. São, ao nosso ver, e se nos perdoarem o palavrão, o partido retrógrado, estacionário, da sociedade falante; mas, assim como os de sua classe política, seu direito está reduzido a gritar e deblaterar contra a corrupção, contra os abusos, contra as inovações. A correnteza os empurra e hoje admitem uma palavra nova, amanhã um estrangeirismo vivaz, no outro dia uma vulgaridade chocante; mas, o que fazer? Todos passaram a usá-la, todos a escrevem e a falam, força é incluí-la no dicionário e, queiram ou não, zangados ou desgostosos a incorporam, e não tem solução e o povo triunfa e tudo corrompe e tudo adultera![58].

A resposta de Bello, autor da conhecida *Gramática de la Lengua Castellana* (1847, originalmente *Gramática de la Lengua Castellana Destinada al Uso de los Americanos)*, serve como paradigma para se entender o caráter dialético dessas reivindicações: frente às propostas renovadoras de transformações lingüísticas, justificadas pela prática popular da linguagem, a tradição culta trata de exercer o seu poder imobilizador em nome do purismo e do paternalismo dos ditames acadêmicos:

> Nas línguas, assim como na política, é indispensável que haja um corpo de sábios, que assim dite as leis que convém às suas necessidades [as do povo], assim como as da fala em que haverá de expressá-las; e não seria menos ridículo confiar ao povo a decisão de suas leis do que autorizá-lo na formação do idioma. Em vão clamam por essa liberdade romântico-licenciosa da linguagem aqueles que, por prurido da novidade ou por se verem livres do trabalho de estudar sua língua, gostariam de falar e escrever de acordo com a sua conveniência[59].

Também Manuel González Prada (1848-1918), de Lima, escreve em 1889 o ensaio "Notas acerca del Idioma", com preocupações análogas. Inspirado nas teorias darwinianas, e em consonância com Alencar e Sarmiento, afirma: "Nas línguas, como nos seres orgânicos, se verificam movimentos de assimilação i movimentos de segregação;

58. *Apud* José C. Campobassi, *Sarmiento y su Época*, vol. 1, p. 157.
59. Resposta de Andrés Bello, "Ejercicios Populares de Lengua Castellana", assinado como "Un Quídam", *El Mercurio*, 12 maio 1842, *apud* José C. Campobassi, *Sarmiento y su Época*, vol. 1, p. 158.

daí os neolojismos ou células novas i os arcaísmos ou detritus" *[sic]*[60]. O pensador peruano não somente propõe a transformação lingüística, como a realiza no seu próprio discurso (substitui "*y*" por "*i*'", "*x*" por "*s*" e "*g*" por "*j*", além de formas contraídas como "*desos*", "*s'encastilla*", "*l'altura*" etc., de acordo com a reprodução fonética)[61].

Alencar, Simón Rodríguez, Sarmiento e González Prada defendem apaixonadamente a idéia de uma língua americana, contra o conservadorismo das academias. Os quatro percebem de maneira unânime a linguagem como um fenômeno evolutivo, cada vez mais distanciado das antigas metrópoles. E da mesma maneira que, na segunda metade do século XIX, esses ideólogos coincidem com a necessidade de uma expressão lingüística americana, as vanguardas retomam essa questão nos anos 1920. Mário de Andrade, em suas discussões sobre a língua, e no seu projeto da "Gramatiquinha da Fala Brasileira", leva adiante os princípios que José de Alencar postulara uns cinqüenta anos antes. De modo análogo, Borges, embora em dado momento se oponha ao autor de *Facundo*, defende em sua etapa ultraísta "a linguagem dos argentinos", em que prevalecem os mesmos postulados sarmientinos: "Aquilo que persigo é despertar em cada escritor a consciência de que o idioma mal está esboçado e de que é sua glória e o seu dever (nosso e de todos) multiplicá-lo e variá-lo. Toda geração literária consciente assim o entendeu"[62]. No Peru, ao pensar a vanguarda indo-americana, o grupo Orkopata de Puno retoma os ideais lingüísticos de González Prada, especialmente nos artigos de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo sobre a "ortografia indo-americana", publicados no *Boletín Titikaka*, e no vanguardismo incaico da poesia de Alejandro Peralta[63].

Uma das perguntas que merecem reflexão é: por que coube justamente a São Paulo e a Buenos Aires refletir com maior intensidade sobre essa questão, quando comparadas a outras aglomerações urbanas como México, Lima, Puno, Caracas, Santiago ou Montevidéu[64]. O que ocorre, ao menos em parte, é que a consolidação de práticas "cultas" da linguagem, a sedimentação de tradições hispânicas e lusitanas e o reconhecimento dos cânones ditados pelas academias entram em colapso com o aluvião imigratório que passa a converter essas duas cidades em modernas babéis. O cosmopolitismo avassalador, ao

60. Em *Páginas Libres. Horas de Lucha*, p. 174 (artigo redigido em 1889, datado de 1890 e publicado em 1894). Optamos por manter as formas "*i*", em vez do "*y*", e "*j*" em vez de "*g*".
61. Já na literatura do Século de Ouro espanhol, encontramos o uso destas formas contraídas, como em Garcilaso de la Vega e sobretudo em Francisco de Herrera.
62. Em "El Idioma Infinito", *Proa* 12 (jul. 1925), p. 46. Emir Rodríguez Monegal aponta para a coincidência de projetos lingüísticos em *Mário de Andrade/Borges*, pp. 31-42.
63. Cf. Vicky Unruh, *The Avant-Garde in Peru: Literary Aesthetics and Cultural Nationalism*, e também Yazmín López Lenci, *El Laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú*.
64. Ver a resposta encontrada por Beatriz Sarlo para o caso de Buenos Aires, em Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periférica*, pp. 117-120.

mesmo tempo que enriquece os novos temas e formas características das vanguardas, faz com que os meios culturais se acoplem à "nova sensibilidade", dando margem a uma crise de identidade que se reflete na luta pela renovação da linguagem. Há um desejo utópico de definir uma identidade "brasileira" ou "argentina", e uma das soluções comuns encontradas é o parricídio lingüístico dos nossos descobridores. O caso da vanguarda indigenista de Puno tem outras conotações. Aspira a uma reivindicação de ordem histórica: assim como a Argentina procura resgatar sua identidade no passado *criollo*, o grupo Orkopata de Puno o faz em função da arraigada tradição e presença indígenas.

Embora esse processo ocorra inicialmente de forma análoga em ambos os países, o tratamento dado às questões é muito diferente. O Brasil produz uma das respostas mais criativas, através da metalinguagem e da paródia em sua literatura dos anos 1920. "Inventou-se do dia para a noite a fabulosíssima 'língua brasileira'", afirma Mário de Andrade[65]. Por sua vez, Oswald de Andrade, num dos aforismos do seu Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924), afirma: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos". Sem dúvida, uma das grandes conquistas da Semana de 22 foi a introdução da linguagem coloquial na poesia. "A poesia existe nos fatos" é a frase que abre o Manifesto da Poesia Pau Brasil. Os modernistas brasileiros conseguem, a duras penas, fazer com que o eu lírico do Parnaso desça e adote uma língua considerada até então imprópria para a literatura. Oswald de Andrade não perde tempo e transpõe essa experiência em tema poético:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

65. Em "O Movimento Modernista", p. 244. Texto lido originalmente no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr. 1942.

Esse poema, "pronominais" (assim como outros poemas metalingüísticos como "vício na fala", "o gramático", "o capoeira" e "erro de português")[66], reproduz fielmente um dos maiores problemas suscitados pelo uso do português no Brasil: a sintaxe da ordem e do imperativo no português, como em espanhol, exclui normativamente o uso de pronomes oblíquos antes da forma verbal. Apesar disso, na prática quase ninguém respeita essa norma sintática. "pronominais" parodia essa contradição entre as regras impostas pela gramática e pelo uso cotidiano da língua ("Dê-me", "Me dá"). O poema, verdadeiro recorte da realidade com *status* poético, tem o efeito de um *ready-made* de Duchamp. O mero deslocamento da prática oral para a escrita, o fato de outorgar *status* poético a uma situação cotidiana, automaticamente transforma o poema em paródia da norma gramatical e dos seus defensores: o professor, o aluno e o "mulato sabido".

Mas se Oswald de Andrade resolve essa questão de maneira criativa, especialmente em sua poesia e em seus romances dos anos 1920, foi Mário de Andrade quem mais refletiu sobre a questão do estabelecimento de uma língua brasileira, e reconfirmam-se aqui as diferenças dionisíacas e apolíneas entre os dois autores. Em carta de 1927 a Alceu Amoroso Lima, pergunta-se Mário: "Pois então não se percebe que entre o meu *erro* de português e o do Osvaldo vai uma diferença da terra à lua, ele tirando do erro um efeito cômico e eu fazendo dele uma coisa séria e organizada?"[67]. O autor de *Macunaíma*, em sua última conferência, "O Movimento Modernista" (1942), faz o balanço histórico da Semana de 22, e reconhece fraternalmente o "amigo José de Alencar, meu irmão". Desse modo, Mário de Andrade estabelece uma tradição que justifica a continuidade de sua causa. Ele enfrenta essa questão em muitos momentos de sua obra, sobretudo em sua vasta correspondência. Conhecemos assim maiores detalhes de um projeto nunca realizado, a "Gramatiquinha da Fala Brasileira". Anunciada inicialmente como "obra em preparação"[68], Mário de Andrade afirma anos mais tarde, em várias cartas, que nunca teve intenção de escrever semelhante gramática, e esclarece que se tratava apenas de uma estratégia para chamar a atenção sobre essa questão. Já em pleno 1922, em seu "Prefácio Interessantíssimo", afirma o autor:

> A língua brasileira é das mais ricas e sonoras.
> E possui o admirabilíssimo "ão".

A idéia de uma "língua brasileira" aparece reforçada mais tarde, no mesmo prefácio, ao se perguntar: "Pronomes? Escrevo brasileiro". Embora o poeta paulista tenha

66. Em *Pau Brasil*.
67. *Apud* Edith Pimentel Pinto (org.), *O Português do Brasil*, p. 151.
68. Cf. *Clã do Jabuti*, 1924. *Apud Idem*, p. 156.

moderado com o tempo as suas posições radicais dos anos 1920, nunca abdicou da invenção de vocábulos ou da introdução de neologismos, ou de certas formas apocopadas, como "pra" (em vez de "para") e "si" ou "milhor"'(em vez de "se" e "melhor"), em consonância com a prática fonética. Mário de Andrade está consciente de que é um escritor culto e que, em conseqüência, pertence à elite produtora da cultura. No seu desiludido balanço final do modernismo, o escritor paulista afirma:

> O movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito[69].

Essa mesma preocupação foi expressa anos mais tarde por Otto Maria Carpeaux, ao comentar esse projeto de "escritura brasileira" e alertar sobre "o perigo de tornar-se artificialmente nativista"[70]. Nesse sentido, Mário de Andrade reconhece suas limitações e admite que não tinha a intenção de alterar a estrutura gramatical da língua[71]. Ele sempre rejeitou qualquer forma de regionalismo, e não caiu também no equívoco de produzir uma literatura composta de linguagens híbridas, em que se distanciam a voz culta e purista do narrador, por um lado, da fala coloquial e altamente contaminada das personagens, por outro[72]. De qualquer modo, ele se propôs a escrever "brasileiro", embora mais tarde deixe de lado a expressão "língua brasileira" para adotar "língua nacional". Mário de An-

69. "O Movimento Modernista", p. 236.
70. Em Jorge de Lima, *Obra Poética*, p. xi.
71. Em "O Movimento Modernista" (p. 247), Mário de Andrade, ao se descrever em terceira pessoa, afirma que "jamais exigiu que lhe seguissem os brasileirismos violentos. Si os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. Mas o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintático. E afirmo que o Brasil hoje possui não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáticas que lhe dão natureza característica à linguagem".
72. Para a relação de Mário de Andrade com o regionalismo, consultar seu artigo "Regionalismo", reproduzido nesta antologia, p. 553. Comenta sobre esse aspecto Manuel Bandeira: "Não lhe satisfazia [a Mário de Andrade] a solução regionalista, criando uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluindo ao mesmo tempo a parte progressista com que o Brasil concorre para a civilização do mundo. Uma hábil mistura de duas realidades parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira 'em marcha'. Abrasileirar o brasileiro num sentido total, patrializar a pátria ainda tão despatriada, quer dizer, concorrer para a unificação psicológica do Brasil – tal lhe pareceu que devia ser sempre a finalidade de sua obra, mais exemplo do que criação", em "Mário de Andrade e a Questão da Língua", p. 14. Para as relações entre o narrador culto e as personagens que usam uma linguagem coloquial, consultar o estudo de Simões Lopes Neto feito por Antonio Candido, em "A Literatura e a Formação do Homem"; e de Lígia Chiappini Moraes Leite, o capítulo "A Palavra Embargada", em *Regionalismo e Modernismo*, pp. 117-135.

drade realiza com maestria sua utopia lingüística em *Macunaíma*, através dos efeitos de "desregionalização", como ele mesmo denomina. A famosa "Carta às Icamiabas", propositalmente localizada na metade do romance, representa justamente um dos momentos mais criativos do modernismo brasileiro como crítica à ribombante retórica portuguesa. Em sua correspondência com Manuel Bandeira, com quem discutiu intensamente essa questão, explica Mário:

> Você diz por exemplo que eu em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita de agora... Por enquanto o problema é brasileiro e nacional... Tanto que fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do norte e do sul[73].

Manuel Bandeira vê em *Macunaíma* uma espécie de artificialização da linguagem, com resultados que apenas se encontram no fenômeno da escrita, como obra de arte, e nunca na fala. Pergunta-se o poeta pernambucano:

> Pretendeu [Mário de Andrade] o quê? Escapar ao regionalismo pela fusão das características regionais. Ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao cearense, o mineiro ao carioca, e, como em outros domínios de seu convite à verdade total brasileira, "fusionar lingüisticamente a desigual, desmantelada entidade nacional"[74].

Passada a etapa heróica da Semana de 22, mudamos de uma postulação criativa da questão da "língua brasileira" para uma etapa mais burocrática da cultura. Mário de Andrade, chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1934-1938), organiza o "Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada", de 8 a 14 de julho de 1937. Ironicamente (ou não?), o evento tem lugar no Teatro Municipal, sede, quinze anos antes, da famosa Semana de Arte Moderna. Entre os participantes do congresso se encontram Manuel Bandeira, Claude Lévi-Strauss, Cecília Meireles. Mário de Andrade é o relator oficial.

Numa primorosa publicação dos anais, com capa especialmente desenhada por Di Cavalcanti, nos inteiramos de que a primeira moção aprovada é a "proposta de anteprojeto da língua padrão", e que outra das moções sancionadas é a adoção da pronúncia carioca como paradigma nacional do uso oral correto da língua[75]. Anos mais tarde, no

73. Carta a Manuel Bandeira, de 1925, *apud* Edith Pimentel Pinto (org.), *O Português do Brasil*, p. 138.
74. "Mário de Andrade e a Questão da Língua", pp. 21-22.
75. Em *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1938. Entre outras decisões, foi aprovada a criação de uma Escola Superior de Arte Dramática, com

balanço final do modernismo, Mário de Andrade confessa um certo derrotismo em sua luta pela língua brasileira: "E hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás"[76]. Embora nessa época o rádio já desempenhasse um papel fundamental na difusão de uma linguagem comum, Mário não poderia imaginar o papel que a televisão desempenharia algumas décadas mais tarde.

A questão da língua nacional também preocupou os meios intelectuais argentinos no período. Os conservadores, convictos de que a verdadeira língua argentina deveria se manter léxica e gramaticalmente pura segundo as normas da Real Academia Espanhola, vislumbravam duas grandes ameaças: a disseminação dos torneios de frase *criollos*, postos em evidência pela literatura gauchesca, e os efeitos degradantes das línguas estrangeiras faladas pela multidão de imigrantes precariamente aculturados. O principal porta-voz dessa posição é Ernesto Quesada (1858-1934), que, em 1902, respondendo ao livro *Idioma Nacional de los Argentinos* de Louis Abeille, publica o artigo "El Criollismo en la Literatura Argentina", desencadeador de longa e acirrada polêmica[77]. Atribuindo origem andaluza às expressões gauchescas, Quesada procura desqualificar a literatura *criolla* como expressão genuína do "caráter argentino". E, por outro lado, investe com violência contra a contaminação do castelhano castiço pelos estrangeirismos.

No outro campo, estão aqueles escritores que, como Oliverio Girondo, Roberto Arlt e Jorge Luis Borges, saem em defesa de uma concepção mais dinâmica da língua nacional, ao mesmo tempo que enfatizam as diferenças da "linguagem argentina" frente ao castelhano de Espanha. Essa posição encontrará sua fórmula lapidar num dos postulados do Manifesto *Martín Fierro*, de 1924: "*Martín Fierro* tem fé em nossa fonética".

Após retornar a Buenos Aires e dar por encerradas as experimentações ultraístas, Borges será, na segunda metade da década de 1920, tanto em sua poesia quanto em seus ensaios, um dos mais articulados defensores de um "*criollismo* de vanguarda", para usar as palavras de Beatriz Sarlo[78]. Embora posteriormente Borges tenha renegado essa fase (chegando inclusive a proibir a reedição dos livros que publicou na época, e a expurgar dos poemas as expressões típicas), suas coletâneas de ensaios – *Inquisiciones* (1925), *El Tamaño de mi Esperanza* (1926) e *El Idioma de los Argentinos* (1928) – propõem de maneira enfática uma atitude ativa e transformadora em relação à língua, a partir de uma

um curso de fonética da língua-padrão, assim como institutos de cultura, com laboratórios de fonética experimental.

76. "O Movimento Modernista", pp. 244-245.

77. Este texto, assim como os outros que acompanham a polêmica, encontra-se em Alfredo Rubione (org.), *En torno al Criollismo*. Ver o importante "Estudio Preliminar" do organizador. Fundamental também é Adolfo Prieto, *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*.

78. Cf. "Vanguardia y Criollismo: La Aventura de *Martín Fierro*", em Carlos Altamirano & Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, pp. 127-171.

perspectiva anticosmopolita em que o *criollismo* é considerado como valor oposto e alternativo aos ditames da cultura européia. Tal "política do idioma", contudo, não o impediu de continuar sendo um crítico agudíssimo e irônico de seus conterrâneos e da cena cultural argentina, nem constituiu um obstáculo para que reconhecesse a realidade do desaparecimento dos gaúchos. Com sua estratégia deliberada de mitificação da linguagem e dos valores gauchescos, Borges busca transformar a língua escrita em eficaz instrumento para se pensar e expressar uma realidade que, "grandiosa" demais tanto em sua especificidade geográfica quanto em sua precariedade de período convulsionado por aceleradas mudanças, transbordava das estreitas e gastas formulações tradicionais. Daí, também, a valorização da língua falada e o empenho em abolir a distância que a separava da correção gramatical acadêmica – projeto que coincidia com as propostas anteriores de Sarmiento e, contemporaneamente, com as ponderações de Mário de Andrade a respeito da "língua brasileira" (a tal ponto que, assim como o escritor brasileiro, também ele enveredou na época pela transcrição ortográfica das peculiaridades da linguagem oral).

Essa preocupação em renovar o idioma nacional e encontrar um fundamento para sua especificidade desembocará, no início da década de 1930, com o "Prólogo" a *Discusión*, na tentativa de definição do caráter argentino, para além das considerações estritamente lingüísticas. Ao inventar neologismos como "inargentino"ou "incuriosidade", Borges denuncia a xenofobia, a intolerância, os preconceitos e o machismo de seu país, e levanta a possibilidade de que o verdadeiro espírito *criollo* se encontra apenas na região norte do Uruguai. No entanto, mais tarde, já com mais de sessenta anos e distante das discussões sobre a "língua argentina" e o *criollismo*, todas essas questões lhe aparecerão sob uma óptica inteiramente diversa e Borges dirá: "Quando escrevo, não tento me pensar como argentino ou como espanhol: escrevo para ser entendido"[79].

Outra das utopias lingüísticas das vanguardas dos anos 1920 é a "ortografia indo-americana", de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo. A finalidade dessa escrita não se limita a uma atualização da linguagem escrita de acordo com os usos orais vigentes. Pelo contrário, é um projeto que resgata do passado indígena a dimensão oral do quéchua e do aimará. O projeto se inspira sem dúvida na já mencionada ortografia fonética de González Prada. Antecipações desse trabalho serão publicadas no *Alfabeto Syentifiqo Keshwa-Aymara*, escrito em conjunto com Julián Palacios em 1914[80]. Mas será dentro do

79. *The Spanish Language in South America – A Literary Problem*, p. 13.

80. Publicado em Puno, pela Tipografia Fournier, em 1933. Antecipação desse trabalho aparece pela primeira vez em *La Escuela Moderna. Revista Mensual de Pedagogía de la Escuela Normal de Varones de Lima* (jul. 1914).

contexto da surpreendente revista de vanguarda de Puno, *Boletín Titikaka* (1926-1930)[81], que Chuqiwanka Ayulo encontrará um espaço apropriado para divulgar e desenvolver sua teoria. Na realidade, trata-se de uma série de dois artigos, sob o mesmo título de "Ortografía Indoamericana"[82]. O primeiro limita-se a uma nota editorial, publicada na primeira página do *Boletín* (17 dez. 1927):

> EDITORYAL TITIKAKA – syendo la K una letra ejsotiqa en el qastellano los idyomas keshwa o inqa i aymara la an adoptado para rrepresentar un sonido gutural elemental propyo arto frequente en sus palabras
> pronunsyada la palabra keshwa TITIKAKA qorrejtamente bertida al qastellano, sijnifiqa RROQA DE PLOMO ¡qe ejspresibo nombre para una editoryal! parodyando podria desirse que la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroqa de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso i lwego si por asosyasyon de ideas rreqordamos la ermosa leyenda de MANCO KAHPAJJ i MAMA OJJLLO la apoteosis de la pareja indya de la pareja umana salyendo de las pristinas awas del titikaka en dibina misyon sibilisadora de la primitiba MADRE AMERIQA es indudable qe ese nombre es aun mas qomprensibo
> bien pwes – la editoryal titikaka bajo la direjsyon de jobenes de ideales ampliamente umanos qe son los mas grandes ideales de la epoqa i quyo BOLETIN es ya una rebelasyon biene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas – keswas i aymaras de la rrejyon – desde su desanalfabetisasyon qon la qartilla asta su qultura propya con el peryodiqo i el libro propyos

Este exemplo é mais do que representativo da ortografia fonética proposta por Chuqiwanka Ayulo. Na realidade, estamos frente a uma linguagem verdadeiramente mestiça, em que se cruzam a sintaxe e o vocabulário espanhol com a fonética do uso natural do castelhano contaminado pelas línguas pré-colombianas. "El lengwaje onomatopéyqo es el más ideofonétiqo natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografia bangwardista", afirma o autor no segundo texto publicado no número de dezembro de 1928[83]. Nesse artigo, Chuqiwanka Ayulo faz uma descrição detalhada dos usos ortográ-

81. Ver a bibliografia de Miguel Ángel Rodríguez Rea, "Guía del Boletín Titikaka", *Hueso Húmero* 10 (jul.-out. 1981) e 11 (out.-dez. 1981).
82. *Boletín Titikaka* 17 (dez. 1927), p. 1, e vol. 2, 25 (dez. 1928), pp. 1-2, em forma de carta dirigida a Gamaliel Churata [Arturo Peralta]. Para maiores informações sobre esta revista e o grupo Orkopata de Puno, ver David Wise, "Vanguardismo a 3 800 Metros: El Caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)", pp. 89-100, e Vicky Unruh, "El Vanguardismo Indigenista de Alejandro Peralta". Graças à generosidade de Vicky Unruh na cessão de fotocópias do *Boletín*, foi possível desenvolver este tópico.
83. O segundo texto é uma carta dirigida a Gamaliel Churata, um dos diretores do *Boletín Titikaka*, datada de 22 dez. 1927. É interessante transcrever parte da nota editorial reveladora da função censora: "Chuqiwanka a escreveu com supressão absoluta de maiúsculas e pontuação, dando com isso prova da

ficos, como tentativa de aproximação da oralidade à língua escrita: "no ablamos como nwestros abwelos, pero sí segimos esqribyendo qomo ellos".

Os projetos lingüísticos tratados até agora refletem um desejo que se circunscreve dentro do campo do possível, do realizável, o que de certo modo limita a dimensão utópica sonhada. Refiro-me aos programas aqui descritos, que vão de Simón Rodríguez a Mário de Andrade. Várias modificações ortográficas foram levadas a cabo, embora nenhuma até hoje tenha realizado plenamente as formulações postuladas pelos promotores dessas mudanças no século XIX, e retomadas posteriormente pelas vanguardas. Esse fracasso já é palpável no século XIX. Afirma Ángel Rama a respeito:

> Todas as reformas ortográficas inspiradas pelo espírito independentista fracassaram. Com os anos, deram lugar à reinstauração das normas ditadas pela Real Academia da Língua de Madri. Esse fracasso, mais do que a debilidade do projeto, e por vezes a sua insignificância, delata outro maior: a incapacidade de formar cidadãos para construir sociedades democráticas e igualitárias, substituída pela formação de grupos minoritários letrados que custodiavam a sociedade hierárquica tradicional[84].

Na medida em que as propostas renovadoras da linguagem se baseiam em experiências orais circundantes, há uma circunstância empírica e pragmática inerente. A meta comum é oxigenar o português e o espanhol (conforme a proposta martinfierrista); "melhorar" essas línguas através da simplificação das normas da escrita, vinculá-las a uma tradição de caráter nacionalista. Mas há motivações que marcam as diferenças entre os distintos programas. Não se trata apenas de uma questão de regionalismos específicos, mas de contextos históricos diferenciados. São os assim denominados campos intelectuais em suas especificidades. Isso justifica que no Peru a subversão da linguagem tenha um substrato indígena e que na Argentina se defina em relação ao *criollo* e ao *gauchesco*. Também o *cocoliche* e o ítalo-português se baseiam nessas mesmas premissas.

Quero chamar agora a atenção para uma das linguagens imaginárias, cujo eixo do desejo se projeta, não em direção ao plausível, mas ao irrealizável. Trata-se da "panlíngua" e do *neocriollo* de Xul Solar (pseudônimo de Oscar Agustín Alejando Schulz Solari, 1887-1963). A complexidade, o inusitado das regras de composição e o alto nível de abstração conjetural convertem esse projeto numa utopia, no verdadeiro sentido da palavra: algo pensado em relação ao futuro, em direção a um tempo e a um espaço inexistentes

admirável agilidade de seu espírito disposto sempre a todas as algazarras de juventude. Nós pusemos pontuação e maiúsculas, com o desejo de facilitar a sua compreensão por todos", em "Ortografia Indoameriqana", *Boletín Titikaka* (dez. 1928), p. 1. Optamos por manter a grafia original.

84. *La Ciudad Letrada*, p. 64.

(*u* = nenhum, *topos* = lugar), embora a América Latina funcione como *locus* ideal para a realização dessa utopia. No artigo "El Utopismo Lingüístico en *Poema* de Xul Solar", a crítica Naomi Lindstrom justamente chama a atenção para esse aspecto: "Precisamente por carecer de inteligibilidade, o *neocriollo* entusiasma Macedonio Fernández, que festejou publicamente Xul Solar como o criador de um 'idioma de incomunicação'"[85]. Também Alfredo Rubione aponta para essa particularidade: "Convencido talvez da inutilidade de suas obras, [Xul Solar] não fez outra coisa a não ser expor ludicamente fantasias. Mas eram jogos nos quais tendia a completar, reparar ou melhorar a realidade"[86].

Mas quem era Xul Solar? Um homem cujos universos utópicos se encontram, quase todos, entre os limites do misticismo, da metafísica, da álgebra e da função poética. Assim se autodefine o criador da "panlíngua":

> Sou campeão do mundo de um jogo que ninguém conhece ainda: o panxadrez. Sou mestre de uma escritura que ninguém lê ainda. Sou criador de uma técnica, de uma grafia musical que fará com que o estudo do piano, por exemplo, seja possível em um terço do tempo que hoje se leva para estudá-lo. Sou diretor de um teatro que ainda não funciona. Sou o criador de um idioma universal: a "panlíngua", de base numérica e astrológica, que contribuirá para que os povos se conheçam melhor. Sou criador de doze técnicas pictóricas, algumas de índole surrealista e outras que levam para a tela o mundo sensório, emocional, que produz no ouvinte uma audição musical. Sou criador de uma língua para a América Latina: o *neocriollo*, com palavras, sílabas, raízes das duas línguas dominantes: o castelhano e o português[87].

Xul também se considera "catrólico": *ca*: cabalista, *tró:* astrológico, *li*: liberal, *co*: coísta ou cooperador[88]. Embora o neologismo parta da base semântica do termo "católico", os componentes gerados por Xul induzem mais a um desdobramento paródico do termo do que a uma adesão ao dogma cristão.

Mais reconhecido pelo seu fascinante trabalho como pintor, devemos aqui limitar o foco de nosso interesse à utopia lingüística de Xul Solar. A base de sua "panlíngua" compõe-se de textos pouco conhecidos, a maior parte deles inéditos, declarações esporádicas e publicações fragmentárias nas limitadas e fugazes revistas de vanguarda.

85. Em *Texto Crítico* 24-25 (jan.-dez. 1982), p. 244. A crítica faz uma análise detalhada da linguagem de Xul Solar, tanto na poesia como na prosa poética.
86. Alfredo Rubione, "Xul Solar. Utopía y Vanguardia", pp. 37-39.
87. Em *Mundo Argentino*, 5 ago. 1951, *apud* Alfredo Rubione, "Xul Solar. Utopía y Vanguardia", p. 37. Para uma versão detalhada do funcionamento do *panjuego*, dos títeres, do projeto de reforma do piano ou do seu tarô particular, ver Osvaldo Svanascini, *Xul Solar*, pp. 15-16, 35-36. Cf. também Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*.
88. Cf. Osvaldo Svanascini, *Xul Solar*, p. 36.

Diferentemente dos projetos que abordamos anteriormente, Xul Solar propõe uma linguagem universal, capaz de varrer, em pleno auge do cosmopolitismo portenho, as fronteiras babélicas dos idiomas. Assim como o esperanto, a "panlíngua" contém uma ideologia de confraternização e universalidade. Em Xul, perfila-se um desejo edênico, um retorno ao mito da comunicação entre os homens através de uma linguagem única, uma espécie de ur-língua. Como bem apontou Alfredo Rubione: "É uma utopia com um forte conteúdo religioso, variante do mito de Babel. Mas aqui a torre maldita era para Buenos Aires. Espaço do pecado no qual Xul pôde reviver a mescla e o caos. Que outra coisa podia fazer que não fosse intentar uma língua adâmica?".[89]

Não existe uma formulação sistemática da "panlíngua" de Xul, e o caráter inovador do seu autor dificilmente imporia uma forma definitiva a essa linguagem. De qualquer maneira, há, sim, alguns elementos que se podem destacar. Em comum com os reformadores da linguagem tratados anteriormente, está a aproximação fonética, através do uso de formas contraídas (*"interpon'entre"*), ou a eliminação de certas consoantes finais, freqüentemente ausentes na linguagem oral (*"disimilitú", "ciudá"*). Também o uso de formas fonéticas como *"qe"* ou *"i"* (em vez do *"y"*), semelhantes àquelas pensadas muito antes por González Prada e usadas constantemente por Mário de Andrade. A aglutinação, como solução para diminuir a redundância e procurar a síntese, foi uma das propostas da "panlíngua". Formas como "*lakermiru*", equivalente de "olhou-a carinhosamente", ou "*lakiermirú*", "olhou-a porque quis", são constantes na linguagem de Xul[90]. Num raro momento de didatismo, encontramos entre as escassas notas do escritor o "Apunte de Neocriollo", com a seguinte glosa:

> *Xu:* su dellos (shu); *Sür.* sobre, super; *G'ral:* en general; *Man:* humano; *Chi:* chico; *Cir.* circun; Bau: edificio, constru'; *Plur:* plural, múltiple; *Pli:* complíqido, complejo; *Dootri:* en otra parte; *Bria:* mundo almi; per: qe dura, continuo. *Fon:* fónico, qe suena; *Kin:* kinético, qe se mueva, maqina; *Pir:* de fuego, de ardor; *Pun:* de punición; *C'len*: caliente, de calor, térmico; *sui*: especial, a su modo; *Tro:* trop, demasiado; *Epi* o *'pi:* encima; *Tun* (de *tum* latín): temporario, provisorio; *Je* (de *ge*, ant. esp.): se impersonal (fr. *on*) indica supresión; *In'* final: ando, endo. Todo participio pas. termina en *-ido* ho *-io*. Ej.: pasio, mirio[91].

89. "Xul Solar. Utopía y Vanguardia", p. 39.
90. Para uma análise detalhada de sua linguagem, tanto na poesia como na prosa poética, ver Naomi Lindstrom, "El Utopismo Lingüístico en *Poema* de Xul Solar".
91. Publicado na revista *Azul* 11 (ago. 1931) (escrito a 11 set. 1925), *apud* Osvaldo Svanascini, *Xul Solar*, p. 14.

Esse texto é publicado na mesma época em que Huidobro está terminando *Altazor* (1919-1931). Este grande poema épico evolui para a assemia; por sua vez, o universo de Xul, embora enigmático, é altamente semantizado. Nessa época, ainda ouvimos repercussões das *jitanjáforas* de Mariano Brull, cujo caráter lúdico se aproxima do texto de Xul em efeitos sonoros, mas se distancia enquanto estrutura significativa. No caso de Borges, os vínculos com Xul são diretos e ainda estão por ser estudados. Borges e Xul foram grandes interlocutores, fato que Borges nunca deixou de reconhecer. O autor de *Ficciones* admite inclusive a influência de Xul na formulação de sua utopia *criolla*, conforme a frase-homenagem que encerra "El Idioma Infinito": "Estes apontamentos os dedico ao grande Xul Solar, já que na ideação deles não está isento de culpa". Tampouco é difícil reconhecer no inventor da "panlíngua" um precursor de Oliverio Girondo, especialmente o Girondo de *En la Masmédula* (1954). Só que, à diferença de Xul, nos anos 1950 Girondo não pensa a linguagem poética em termos de uma utopia, mas na dimensão mítica do poema como objeto estético[92].

Olhares Retrospectivos

BORGES: A VANGUARDA NEGADA

Prevalece, como traço comum do poeta moderno, a *atitude crítica*. Ela acompanha, e às vezes nem chega a se distinguir do próprio processo criativo (por exemplo, na "Arte Poética", de Huidobro, ou em *A Escrava que Não é Isaura*, de Mário de Andrade). É assim que lemos a lírica moderna a partir de Baudelaire, e toda a vanguarda poética na América Latina até a última geração dessa linhagem, representada pelo movimento da poesia concreta no Brasil.

Os participantes dos diversos movimentos de vanguarda latino-americanos tiveram, *a posteriori*, atitudes extremamente diferenciadas, que variam desde a rememoração exaltadora – num gesto de complacência narcisista – até a negação do próprio passado. Esse fenômeno acontecera inicialmente com os próprios promotores das vanguardas européias: Marinetti insiste, até o final de sua vida, em 1944, em glorificar a máquina futurista. Também Breton dá continuidade aos seus princípios, numa tentativa de re-

92. A relação Xul Solar/ Oliverio Girondo é apontada pelos três críticos aqui mencionados: Svanascini, Lindstrom e Rubione. Por exemplo, o poema "12" de Girondo em *Espantapájaros*, de 1932 ("Se miran, se presienten, se desean..."), tem inequívocas coincidências com uma frase de Xul do texto *Poema*: "se desplazan, suben, se hunden, se interpenetran, se separan i reídem" (publicado na revista *Signo*, possivelmente em 1930, cf. Svanascini, *Xul Solar*, p. 13).

volução permanente do movimento surrealista. Autocrítico, breve e coerente com seus princípios niilistas, apenas o dadaísmo proclamou sua própria extinção.

Nas letras latino-americanas, as várias reflexões e balanços críticos feitos em retrospectiva apresentam as mesmas oscilações. Entre os fundadores dos movimentos de vanguarda, Borges é certamente o primeiro vanguardista antivanguardista. Em seu ensaio autobiográfico, o autor de *Ficciones* faz questão de rememorar as palavras do crítico Néstor Ibarra, quando este afirma que "Borges deixou de ser poeta ultraísta com o primeiro poema ultraísta que escreveu"[93]. De fato, é importante distinguir entre um primeiro Borges, aquele que viveu na Espanha de 1918 a 1921, e um segundo, que começa a rever suas posições durante a época da preparação dos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, e cujas opiniões se consolidam a partir da publicação deste seu primeiro livro em 1923, quando se nota seu claro recuo em relação às vanguardas.

O Borges inicial viveu em Genebra durante a Primeira Guerra, foi influenciado pelo expressionismo alemão e conviveu com intelectuais espanhóis. Para ele, a Revolução de Outubro apresentava naquele momento um sentido de utopia realizada. Um Borges que, fascinado por Rafael Cansinos-Asséns, não hesita em se alinhar ao fundador do ultraísmo espanhol. É dessa época a poesia engajada e vanguardista de Borges: "Trinchera", "Gesta Maximalista" e outros poemas publicados em jornais espanhóis vanguardistas do período[94]. Ao regressar a Buenos Aires, ele funda o ultraísmo argentino: além dos manifestos assinados em Mallorca e Madri, Borges continua promovendo e assinando os manifestos argentinos da nova estética. A redescoberta de sua cidade natal e a procura de uma linguagem argentina, *criolla*, têm um efeito de distanciamento da realidade e da estética européias. Analogamente a Oswald de Andrade, que redescobrira o Brasil em Paris, se não fosse a distância geográfica imposta durante seus primeiros anos de juventude, Borges dificilmente mitificaria Buenos Aires com o fervor de seu primeiro livro de poemas: "Se eu nunca tivesse viajado ao estrangeiro, pergunto-me se teria alguma vez percebido a cidade com a intensidade e o charme peculiar que ela me proporcionou"[95].

A crítica é unânime em apontar essa ruptura[96]. Resta conjeturar sobre os motivos que levaram Borges a mudança tão radical, surpreendente até para seus próprios correligionários: "Daí meu assombro, e de outros companheiros daqueles dias, ao receber *[Fervor de Buenos Aires]*, e não tanto pelo que incluía, como por aquilo que omitia"[97], afirma

93. "Um Ensaio Autobiográfico", p. 93.
94. Cf. Carlos Meneses, *Poesía Juvenil de Jorge Luis Borges*.
95. "Um Ensaio Autobiográfico", p. 91.
96. Além dos artigos mencionados neste ensaio, cf. Gloria Videla de Rivero, *El Ultraísmo*, pp. 145-149; Guillermo Sucre, "La Equivocación Ultraísta", em *Borges el Poeta*, pp. 34-38; e, de Jorge Ruffinelli, o importante artigo "Borges y el Ultraísmo: Un Caso de Estética y Política", pp. 155-174.
97. "Para la Prehistoria Ultraísta de Borges", p. 82.

em retrospectiva outro fundador do ultraísmo, Guillermo de Torre. O afastamento da Espanha, ou seja, da realidade européia do pós-guerra, e o reencontro com suas origens é uma das chaves que explicam essa reviravolta. Também a acertadíssima definição do amadurecimento estético de Borges, ainda no mesmo e magoado artigo de Guillermo de Torre: "O escritor foi influenciado provavelmente por vários fatores: uma atitude de desconfiança inata em relação a tudo que é afirmativo e uma inclinação contrária em relação às dúvidas e perplexidades, tanto de índole estética quanto filosófica [...]".

Outra das razões que explicam essa mudança é a visão que Borges passa a ter do fenômeno literário, ao refutar os valores mais preciosos da vanguarda de procedência parisiense – a idéia do novo e a idolatria da máquina: "Eu desgostava daquilo que *Martín Fierro* representava, da idéia francesa de que a literatura está continuamente se renovando, que Adão renasce todas as manhãs, assim como da idéia de que, já que Paris tinha grupelhos literários que se empenhavam em autopromoção e disputas, nós deveríamos estar atualizados e fazer o mesmo"[98]. Isso explica seu desdém por Huidobro e o pouco apego ao grupo *martinfierrista* (leia-se Oliverio Girondo), embora tenha participado da revista que este publicava.

Na mesma época da publicação de *Fervor de Buenos Aires*, também é lançado um livro de poesia que consagra todos os postulados vanguardistas: *Hélices*, de Guillermo de Torre. No segundo semestre de 1923, Borges confessa ao amigo maiorquino Jacobo Sureda: "Você sabe que o efervescente Torre acaba de prodigar suas milhares de proparoxítonas em um livro de poemas rotulado *Hélices?* Você há de imaginar o número de badulaques: aviões, trilhos, troles, hidroaviões, arco-íris, elevadores, signos do zodíaco, semáforos... *Sinto-me velho, acadêmico, mofado, quando me acontece um livro assim*"[99]. A decisão de Borges é clara: abandonar o centro pelos arrabaldes, a sincronia pela diacronia. Volta-se então para o discurso da história, porém uma história mítica da cidade, em que o néon é substituído pela penumbra dos ícones detidos no tempo.

Deixando de lado o radicalismo de jovem vanguardista, Borges começa a se referir ao ultraísmo com ironia e desprezo. Em 1937, faz uma aberta defesa daquele que fora o bode expiatório dos *martinfierristas* – e do próprio Borges – por seu conservadorismo estético e político, por representar a escola do passado e por ter defendido com veemência a métrica e a rima: Leopoldo Lugones[100]. Borges passa agora ao extremo oposto, afirmando, em nome de uma geração, que "toda a obra anterior à dispersão que nos deixou ensaiar ou executar obra pessoal – está prefigurada, totalmente, em algumas

98. "Um Ensaio Autobiográfico", pp. 164-165.
99. Jorge Luis Borges, *Cartas de Juventud*, p. 80 [grifo meu].
100. "Versos de Horacio Rega Molina" e "De la Rima", *La Nación*, 15 nov. 1925 e 17 jan. 1926.

páginas do *Lunario*"[101]. A resposta irada de um ex-correligionário de Borges não se faz esperar. Eduardo González Lanuza responde poucas semanas mais tarde, justificando a oposição a Lugones, reivindicando os acertos de sua geração e definindo o verdadeiro papel do poeta simbolista frente ao grupo de vanguarda: "Lugones foi, de fato, nosso guia; mas à maneira do pólo Norte para aqueles que se dirigem ao Sul"[102].

Borges jamais abdicou de suas opiniões. Na etapa do ultraísmo, empenhou-se intensamente, a ponto de importá-lo de Madri e promovê-lo em Buenos Aires. Com Cansinos-Asséns, participou da fundação do movimento, e, à semelhança dele, recuou. Foi coerente o resto de sua vida, achando que a aventura vanguardista fora um grande equívoco. Aos 85 anos de idade, em visita a São Paulo, Borges rememora e reafirma:

> Estou arrependido dessa participação em escolas literárias. Hoje não acredito nelas. São formas de publicidade ou conveniências para a história da literatura. Atualmente, não professo nenhuma estética. Creio que cada tema impõe sua estética ao poeta, isto é, recebo algo (pode ser um argumento, pode ser uma fábula, pode ser vagamente um poema) e, a seguir, esse tema me diz como quer ser tratado. Desconfio de uma estética preliminar, sobretudo de uma estética prévia. Hoje, quando penso nessas escolas, penso que foram um jogo e, às vezes, um jogo feito para a publicidade, nada mais. Não obstante, guardo boas lembranças daquelas amizades, porém não de nossas teorias arbitrárias[103].

MÁRIO DE ANDRADE: A DESTRUIÇÃO CONSTRUTIVA

Entre todos os balanços críticos, a reflexão mais completa pertence a Mário de Andrade, particularmente em dois ensaios. "Modernismo", de janeiro de 1940, e "O Movimento Modernista", de abril de 1942. No primeiro texto, que parece preparar o segundo, prevalece o tom otimista, com o escritor paulista reivindicando o "caráter revolucionário e libertário" do movimento e acenando com a chegada da literatura brasileira a uma idade "quase adulta".

101. "Las Nuevas Generaciones Literarias", *El Hogar*, 26 fev. 1937.
102. "Lugones, la Metáfora y mi Generación", *El Hogar*, 12 mar. 1937.
103. Em Jorge Schwartz (org.), *Borges no Brasil*, p. 274. Também no prólogo a *Los Conjurados*, livro de poemas de 1985, Borges reafirma: "Não professo nenhuma estética. Cada obra confia ao seu escritor a forma que procura: o verso, a prosa, o estilo barroco ou lhano. As teorias podem ser admiráveis estímulos (lembremos Whitman) mas também podem engendrar monstros ou meras peças de museu".

À semelhança de "L'Esprit Nouveau et les Poètes", de Apollinaire, "O Movimento Modernista", escrito por ocasião dos vinte anos da Semana de 22, representa uma espécie de testamento teórico de Mário de Andrade, que viria a morrer prematuramente três anos depois. Ensaio sinuoso, ambíguo, e de não fácil compreensão, nele se misturam sentimentos ambivalentes em relação à sua militância vanguardista numa tentativa de avaliar o sentido que a Semana de Arte Moderna teve na sua vida e fundamentalmente para a cultura nacional. O termo que mais teima em aparecer e reaparecer – e que representa um *leitmotiv* dessa reflexão – é "destruição". Mário de Andrade atribui à geração de 22 uma atitude destrutiva, que será substituída na década de 1930 por um sentido construtivo. O significado de "destruição" é ambíguo, já que não se restringe a uma atitude necessariamente pejorativa. Mário de Andrade explica essa destruição recorrendo a uma definição hoje clássica da Semana:

> Embora se integrassem [no modernismo] figuras e grupos preocupados em construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

O fiel da sensibilidade de Mário de Andrade oscila justamente na passagem da década de 1920 para a década de 1930, numa interpretação da cultura cujo trajeto vai da destruição à construção. À primeira, ele atribui uma atitude individualista e aristocrática: a pureza, o salão, a festa e o prazer. À segunda, a consciência coletiva e a sensibilidade pelo proletariado: o engajamento, a rua, o motim e a culpa. Ele também reconhece que somente a existência do movimento modernista tornou possível a assimilação posterior de uma figura tão revolucionária como Flávio de Carvalho ou a aceitação dos "versos 'incompreensíveis' de um Murilo Mendes". Da mesma maneira, a estupefação em 1917 frente à pintura de Anita Malfatti, na primeira exposição moderna no Brasil, abriu o caminho para a compreensão da pincelada expressionista de Lasar Segall em sua mostra de São Paulo em 1924: o "novo" de 22 faz com que o "novo" de 30 deixe de ser considerado escandaloso.

O texto alinha reivindicações históricas, identificando os verdadeiros fundadores da Semana (Paulo Prado, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Oswald de Andrade, Victor Brecheret e outros), em detrimento da presença incômoda de Graça Aranha, que Mário de Andrade nunca se cansa de denunciar ("Graça Aranha, sempre desacomodado em nosso meio..."). De bastante interesse também é a análise de fundo sociológico com que Mário de Andrade examina a oposição entre o Rio de

Janeiro (rural, sede de uma falsa aristocracia) e São Paulo (moderna, cosmopolita, endinheirada, cafeeira e industrial), a fim de justificar o caráter precursor paulista. Ainda dentro do traçado histórico, Mário de Andrade enfatiza que nem tudo era modernolatria, recuperando a importância da corrente regionalista que se desenvolveu de forma paralela ao modernismo, especialmente ao longo da obra de Monteiro Lobato. Corrente, todavia, de importância limitada, pois, ao avaliar o espaço ocupado pelo movimento modernista na história da cultura brasileira, Mário de Andrade chama a atenção para a "conquista magnífica da descentralização intelectual". Seu próprio projeto de "desregionalização", realizado na invenção lingüística de *Macunaíma*, parece refletir-se na ramificação geográfica do modernismo pelo interior do Brasil, debilitando assim a hegemonia do eixo São Paulo-Rio.

A aproximação da língua falada à língua escrita foi uma das preocupações constantes de Mário de Andrade, e não poderia deixar de ocupar importante espaço neste seu testamento teórico. Prevalece o tom da decepção: "Hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás". Sua afirmação é posterior à etapa heróica que culmina na língua brasileira de *Macunaíma*, cujo capítulo central ("Carta às Icamiabas") é justamente um dos documentos literários mais ferozes e sarcásticos contra a retórica lusitana. Lutando contra aquilo que Antonio Candido chamaria, em "A Literatura e a Formação do Homem"[104], de "estilo esquizofrênico", Mário de Andrade afirma:

> Outros [escritores], mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, "errem" o português. Assim, a... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a língua falada e a língua escrita.

De fato, o modernismo como um todo tentou criar um modo de pensar brasileiro através de uma língua brasileira. Fenômeno semelhante acontecera com o *criollismo martinfierrista*, que teve em Borges seu melhor expoente, e com as expressões lingüísticas *agauchadas*. Paradoxalmente, *Don Segundo Sombra*, considerado o romance clássico dos anos 1920 no continente americano ("la novela más significativa de toda una época", diria num balanço retrospectivo Eduardo González Lanuza[105]), mantém de forma taxativa essa divisão esquizofrênica entre narrador e personagem, mesmo com um narrador protagonista em primeira pessoa. A desilusão é clara no pensamento de Mário de Andrade. "Nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português".

104. *Ciência e Cultura* 24 (set. 1972).
105. *Los Martinfierristas*, p. 41.

A última parte do ensaio revela um carregado tom confessional, de censura e autopunição, seja pela participação prazerosa incontida que significou a fase heróica da Semana de 22, seja por aquilo que Mário considera um individualismo alienado dos modernistas daquele momento: "Toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável [...] duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem".

A dificuldade de compreensão desse texto, que procura avaliar o significado do movimento modernista, reside justamente no caráter oscilante dos juízos de Mário de Andrade. Por um lado, o reconhecimento da importância transcendental da Semana de 22: "Vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra". Por outro, frente aos fenômenos sociais que mudaram drasticamente o perfil político do Brasil durante a década de 1930, a desilusão de certos projetos não realizados e o julgamento dilacerado pela impressão de que o trajeto poderia ter sido trilhado de forma diferente.

OSWALD DE ANDRADE: CONTRADIÇÃO E MILITÂNCIA

Comparadas ao percurso intelectual de Mário de Andrade, as mudanças operadas na estética e na ideologia de Oswald de Andrade, a partir dos anos 1930, são bem mais perceptíveis, radicais e salutarmente contraditórias[106].

A guinada do autor de *Pau Brasil* no final dos anos 1920 coincide com uma série de eventos de caráter geral que mudam os rumos da sociedade, como, por exemplo, a depressão mundial decorrente do *crack* da bolsa de Nova York, a qual provocaria a falência total do escritor. Politicamente também se fortaleciam na Europa as correntes totalitárias, cujo crescimento coincide com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. No início da década de 1930, seu envolvimento pessoal com a militante de esquerda Patrícia Galvão o leva a fundar *O Homem do Povo*, jornal politicamente partidário. Essa virada revela um Oswald tão radical no mergulho socializante quanto o fora na proposta estetizante de sua poesia e ficção dos anos 1920. Esquematismos à parte (do tipo: Oswald década de 1920 = estetizante; Oswald a partir dos anos 1930 = escritor comprometido), a atividade jornalística que o caracterizou desde o início de sua carreira (jornal *O Pirralho*, as inúmeras entrevistas, ensaios e artigos) mostra um autor altamente envolvido com a realidade social. O ideário antropofágico, elaborado ainda na década de 1920, revela um homem preocupado em resolver as candentes questões de dependência cultural. Oswald

106. Mário da Silva Brito aponta justamente para sua "coragem de desdizer, de retratar-se, de dialeticamente contradizer-se, de rever-se a si mesmo, corrigindo enganos, equívocos e às vezes irritada visão de pessoas, fatos e circunstâncias", em Oswald de Andrade, *Ponta de Lança*, p. xviii.

de Andrade foi tudo menos um autor de gabinete. E, apesar da reconhecida irreverência e das contradições que marcaram sua personalidade, ele era capaz de permanecer fiel e dar continuidade a muitas de suas idéias, como a longa filiação ao Partido Comunista (de 1931 a 1945) ou a defesa do ideário antropofágico até o fim dos seus dias.

O primeiro texto significativo dessa reviravolta intelectual é uma espécie de manifesto, hoje clássico, em que Oswald renega violentamente seu passado. É o "antiprefácio" a *Serafim Ponte Grande*, datado de 1933, ou seja, quatro anos após o término do romance. É uma espécie de *mea-culpa* por seu passado pequeno-burguês ("um palhaço de classe") e por ter visitado Londres sem ter percebido Karl Marx. No texto, ele revela seu desejo de ser, pelo menos, "casaca de ferro na Revolução Proletária". A evolução política de Oswald faz com que ele repense totalmente o seu papel na sociedade e passe a assumir, a partir dos anos 1930 (denominados pelo próprio Oswald como a "era revolucionária de 30"), a postura de um intelectual *engagé*. Se já representara para ele um desafio durante a virada socializante dos anos 1930, tal missão se intensificaria ainda mais com os eventos que culminam na Segunda Guerra. As catilinárias contra Mussolini e Hitler abundam nos escritos do Oswald dessa época, os quais tentam definir o papel do intelectual na sociedade:

> Com a guerra, chegamos aos dias presentes. E os intelectuais respondem a um inquérito. Se a sua missão é participar dos acontecimentos. Como não? Que será de nós, que somos as vozes da sociedade em transformação, portanto os seus juízes e guias, se deixarmos que outras forças influam e embaracem a marcha humana que começa? [...] É preciso, porém, que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate só, não há lugar para neutros ou anfíbios [...] O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha[107].

Mais interessante, na produção literária de Oswald de Andrade a partir dos anos 1930, não é verificar a qualidade de seus textos, mas acompanhar a evolução de seu ideário estético. Nesse sentido, um dos primeiros conceitos que merecem reflexão é sua atitude perante aquilo que ele passará a entender como "moderno". Em "Informe sobre o Modernismo"[108], Oswald abre o texto distinguindo entre aquilo que o termo "moderno" significou para ele durante a Semana e o significado que o mesmo termo apresentava um quarto de século depois:

107. "O Caminho Percorrido", em Oswald de Andrade, *Ponta de Lança*, pp. 99-100.
108. Ensaio inédito, datilografado, de onze páginas, datado de 15 out. 1946. Cópia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

> Definição de "moderno" muito diferente daquilo que se pensava que fosse o "moderno" na época da Semana: A palavra "moderno" pertence a qualquer época. Foram modernos os iniciadores de todos os movimentos estéticos e filosóficos, de todos os movimentos científicos e políticos. O tempo encarrega-se de tornar os modernos clássicos ou de destruí-los. Da primeira esperança viveu mais de um modernista de S. Paulo.

Do ponto de vista temporal, Oswald abandona o sentido absolutista e imediatista imposto pelo conceito de "moderno", e que fora tão propagado pelos participantes dos movimentos de vanguarda em geral e pelos membros da Semana em particular. A idéia do "moderno", fiel aliada do "novo", ganha um sentido muito mais amplo e relativo, como movimento dialético necessário no fluxo que define as diversas correntes artísticas. "Essa necessidade de modernizar é de todos os tempos", já escrevera Oswald alguns anos antes[109]. Na realidade, nota-se aqui uma extensão conceitual do "moderno", que de alguma maneira restringe, ou pelo menos tenta reduzir, o caráter imediatista que o termo teve durante a Semana de 22, em que *aqui e agora* eram as palavras de ordem da modernidade ("o futuro era hoje", define Beatriz Sarlo)[110]. Desse modo, Oswald passa a ancorar o conceito de "moderno" na série histórica, equiparando seu sentido revolucionário ao de qualquer movimento artístico que se oponha ao passado. Na trilha do pensamento oswaldiano, modernos seriam o barroco em relação ao romantismo, o renascimento em relação ao classicismo, o simbolismo em relação ao realismo, ou as vanguardas em relação ao academicismo, decadentismo etc. O caráter absoluto do conceito do "novo", tão valorizado pelas vanguardas, adquire uma dimensão elástica, que leva Oswald a refutar a idéia da transitoriedade baudelairiana[111].

Outra reavaliação surpreendente na reflexão de Oswald de Andrade refere-se à estética urbana, naquilo que ela representou de exaltação da paisagem na poesia e na prosa vanguardistas em toda a América Latina. "Postes da Light" *(Pau Brasil)* é um recorte emblemático da metrópole, injeção de dinamismo e paradigma do ingresso na modernidade. Aliado à glorificação do urbanismo paulista, o tema da viagem (e o cosmopolitismo inerente) também atravessa a prosa dos anos 1920, especialmente *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Um quarto de século mais tarde, e no confronto

109. Em "Correspondência", *Ponta de Lança*, p. 12.
110. *Una Modernidad Periférica*, p. 29.
111. É muito apropriada a observação de Rosalind E. Krauss (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 157), que define a vanguarda como o grau zero da cultura: "Mais do que rejeição ou dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como origem literal, início a partir do zero, nascimento... O eu como origem está a salvo da contaminação da tradição, pois possui um tipo de ingenuidade originária". Até Mário de Andrade, em seu último balanço crítico da Semana, "O Movimento Modernista" (p. 241), sucumbe à tentação de afirmar que "inventamos o mundo".

do universo urbano com o rural, a cidade está longe de aparecer representada com o tradicional poder corruptor[112]. Portanto, surpreende o fato de Oswald ser tão ponderado ao rever o termo "moderno", e tão radical ao considerar as relações entre campo e cidade. Se as seguintes palavras de Oswald de Andrade fossem isoladas de seu contexto, dificilmente poderiam ser atribuídas ao escritor paulista: "Só assim o sentido do interior prevalecerá sobre o cosmopolitismo e a cultura corrupta e cínica das cidades [...] se há um mal moderno, esse é o cosmopolitismo [...]".

De fato, em "O Sentido do Interior"[113], uma conferência proferida em Bauru a 31 de julho de 1948, Oswald exalta o valor redentor do campo, em detrimento do poder corruptor da cidade: "As cidades que se construíram no progresso comercial, na indústria, na higiene e no conforto não poderão subsistir sem uma sólida retaguarda camponesa". Vemos explicitamente substituída a "vanguarda urbana" pela "retaguarda camponesa":

> Não há exagero nessa súmula de miséria urbana em que vivemos. No entanto a cidade atrai cada vez mais e produz o êxodo do campo. O pobre lá ganha mais e não sabe o que o espera. Será uma suficiente compensação psíquica o asfalto liso das ruas, o espelho multicolor das vitrinas, o esmagamento do interior dos camarões, o desfile dos colégios uniformizados nos dias da parada? para a tosse das madrugadas nos bairros da tísica e da fome?

Essa mesma visão da cidade, tão distanciada dos "Postes da Light", é aquela que Oswald retoma décadas mais tarde em *O Santeiro do Mangue*. Neste longo poema, escrito de 1935 a 1950, o Mangue, antigo bairro de prostituição do Rio de Janeiro, sem dúvida representa o lugar onde as relações humanas se degradam em virtude do capitalismo selvagem.

Outra das atitudes revisionistas de Oswald, nessa etapa já amadurecida de sua carreira, é a reavaliação dos protagonistas do modernismo. Nesse sentido, ele passa a reconsiderar Gilberto Freyre, pelo teor nacionalista de sua obra: "*Casa-Grande & Senzala*. Eis aí um livro que muitas vezes eu tenho chamado de totêmico, isto é, um livro que apóia e protege a nacionalidade". Em 1926, na época do Primeiro Congresso de Regionalismo do Recife, dificilmente Oswald teria feito esse elogio a Gilberto Freyre. Aliás, Oswald nunca abdicou de considerar a corrente regionalista como impedimento ao avanço modernista. Em sua última entrevista, de 21 de novembro de 1954, ele afirma que "os nordestinos com seu apego à terra e ao social foram efetivamente originais, embora representassem um retrocesso nos caminhos que abrimos"[114].

112. Cf. Raymond Williams, O *Campo e a Cidade*.
113. Manuscrito inédito, cópia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
114. *Os Dentes do Dragão*, p. 250. Numa de suas típicas sacadas mordazes, Oswald afirma: "Em 1930, arriamos a bandeira. É que surgiram o que eu chamo de 'Búfalo do Nordeste', trazendo nos cornos a questão social" *(Idem*, p. 222).

Mais surpreendente ainda é a releitura de Monteiro Lobato como verdadeiro precursor da literatura moderna no Brasil. É o mesmo Lobato que, na arqueologia da Semana de 22, ficou marcado como vilão devido ao seu artigo contra a exposição expressionista de Anita Malfatti. Lobato sempre fez questão de se manter à margem da Semana, persistindo em sua atitude nacionalista e xenófoba. Nem por isso Oswald deixa de, no "Informe sobre o Modernismo", resgatar a obra do autor de *Urupês:* "Como se diz que a literatura russa começou com *O Capote* de Gógol, pode-se também afirmar que a nossa modernidade começou no 'Jeca Tatu' de Lobato. Aí havia duas coisas evidentemente novas – o tema e a expressão – o homem vítima da terra e a escrita nova".

Dois anos mais tarde, na conferência de Bauru, Oswald reitera essa opinião: "Ele ficará, sem dúvida, como o primeiro prosador do Brasil moderno. E Monteiro Lobato é o interior". Oswald continuará fiel a essas idéias até praticamente a sua morte. Mesmo no ensaio "O Modernismo", publicado postumamente na revista *Anhembi* (dez. 1954), espécie de último balanço do movimento, em tom moderado Oswald volta a afirmar: "Foi em Lobato que a renovação teve de fato o seu impulso básico. Ele representava, enfim, uma prosa nova"[115].

Nesse balanço retrospectivo, merece destaque a fidelidade de Oswald de Andrade ao ideário antropofágico. Concebido nos anos subseqüentes à Semana de 22, os princípios de sua maior utopia começarão a ser desenvolvidos inicialmente sob forma de manifestos: o da Poesia Pau Brasil e o Antropófago. O ideário dos anos 1920 é retomado com vigor nos anos 1940 e 1950[116]. Em seus textos filosóficos, Oswald de Andrade desenvolve a idéia do bárbaro tecnizado que possibilitaria a libertação do homem submetido ao jugo do patriarcado capitalista. No matriarcado de Pindorama, o ócio prevaleceria sobre o negócio. Numa de suas últimas entrevistas, no mesmo ano em que morreu, afirma Oswald: "Evidentemente o que eu quero não é o retorno à taba e, sim, ao primitivismo tecnizado. A técnica está se incumbindo, aliás, de nos levar a mais de uma concepção primitivista, como seja a conquista do ócio, o matriarcado etc. etc."[117].

115. Ainda na "Carta a Monteiro Lobato" (1943), artigo de abertura de *Ponta de Lança*, Oswald de Andrade afirma: "Você foi o Gandhi do modernismo".
116. *A Arcádia e a Inconfidência* (1944); *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950); *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial* (1950); e, por fim, *A Marcha das Utopias* (1953).
117. Em *Os Dentes do Dragão*, p. 230. Quanto à herança da ideologia tecnocrata como ideal libertário de um país subdesenvolvido como o Brasil, vale a pena transcrever a seguinte reflexão de Alfredo Bosi em "Moderno e Modernista na Literatura Brasileira" (p. 124): "O olho do intelectual de Sessenta viu-se medusado pela astronave, pelo computador e pela TV, assim como a consciência do intelectual de Vinte fora seduzida pelo automóvel, pelo avião e pelo cinema mudo. A contemporaneidade reclama do escritor os seus direitos. A técnica penetra de novo no texto como tema e como escrita. Recomeça-se, cinqüenta anos depois, a pensar em termos de *montagem* do que se deve dizer e de como se deve dizer".

Oswald sonha, até o fim de seus dias, com a redenção antropofágica e com o retorno ao primitivo, como forma de chegar a uma América livre: "Precisamos desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil (a grande data dos antropófagos: 11 de outubro, isto é, o último dia de América sem Colombo)"[118].

AS VANGUARDAS ENTRONIZADAS: *MARTINFIERRISTAS* E ESTRIDENTISTAS

A geração *martinfierrista* (na qual Borges representa um verdadeiro parêntese) produziu balanços nostálgicos, pouco polêmicos, porém altamente pontuais e ilustrativos de uma época[119]. Os textos tentam resgatar, sem exceção, a memória de um movimento que se aglutinou em torno de uma revista e que se transformou na corrente de vanguarda mais revolucionária das letras argentinas. Destacam-se, entre as memórias, as de Oliverio Girondo, não apenas por ter sido o redator do Manifesto *Martín Fierro*, mas por aquilo que Girondo representou para a renovação estética da época. A tônica dos textos é o caráter descritivo, laudatório e de recordação enaltecedora. Os testemunhos são unânimes em enfatizar o caráter revolucionário do grupo: "Depois de *Martín Fierro* se pinta e se escreve de outra maneira no país", afirma Córdova Iturburu[120]. Também são unânimes e comovedores os reconhecimentos da atuação do diretor da revista, Evar Méndez, cujo heróico empenho levou o periódico a atingir quatro anos de vida e 45 números[121]. À semelhança da Semana de 22 em São Paulo, o *martinfierrismo* teve um caráter interdisciplinar, convertendo-se no maior órgão de divulgação da nova poesia, e também de pintura, música, arquitetura, teatro e balé. Além do afã de modernidade, de europeização da cultura e de importação do novo, merece destaque a profissionalização do escritor e a transformação do mercado editorial, numa época em que, segundo Girondo, "até os autores mais famosos, como Lugones, custeiam a impressão de suas obras e devem esperar dez a quinze anos para que se esgotem os quinhentos exemplares que tiveram a temeridade de editar"[122]. Do mesmo modo que a Semana de 22, o movimento

118. *Os Dentes do Dragão*, p. 182.

119. Restrinjo a bibliografia aos participantes do movimento: "El Periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)", em Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, pp. 101-136. Também Norah Lange, "Evar Méndez"; Eduardo González Lanuza, *Los Martinfierristas;* e Cayetano Córdova Iturburu, *La Revolución Martinfierrista*.

120. *La Revolución Martinfierrista*, p. 20.

121. O texto de Evar Méndez sobre *Martín Fierro* aparece reproduzido nesta antologia, pp. 375-380.

122. "El Periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus Atiguos Directores (1924-1949), em Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, p. 106. Ver em especial "La Condición del Escritor: Una Afirmación del Yo" de Francine Masiello, em *Lenguage e Ideología*, pp. 27-49.

martinfierrista assinala um momento único de consciência cultural coletiva e um divisor de águas na cultura argentina.

Enquanto Girondo acaba se tornando o relator oficial do martinfierrismo argentino, o poeta Germán List Arzubide entra na memória das vanguardas latino-americanas como o historiador oficioso do estridentismo. Além das várias entrevistas e depoimentos, ele escreve dois livros com o mesmo título, *El Movimiento Estridentista*, só que com quatro décadas de distância um do outro[123]. Analogamente à extensa memória redigida por Girondo, o último livro de List Arzubide é linear (começa com Rubén Darío, 1916!), pontual e com a clara intenção de resgatar a dimensão histórica do movimento.

O primeiro livro, de 1926, merece consideração. Trata-se do único documento de cunho histórico sobre o período em questão elaborado segundo uma forma vanguardista. Prevalece a idéia do fragmento e da montagem. Os tópicos estão todos separados por vinhetas. São abundantes as ilustrações de várias procedências: pinturas (Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera), fotografias (Tina Modotti, Edward Weston), gravuras (Jean Charlot), caricaturas (Arqueles Vela), cartões, anúncios, máscaras e esculturas (Germán Cueto), discursos etc. É um texto carnavalizado, no qual se mesclam memória e ficção, numa linguagem poética que recria, em plena efervescência estridentista, o testemunho de um de seus mais importantes protagonistas (embora o grande nome do movimento tenha sido Manuel Maples Arce). Por um lado, o texto aparece crivado de ícones da modernidade: rádios, telégrafos, motocicletas, trens, *jazz*, gasolina, torres, anúncios luminosos, bússolas, arranha-céus etc. Por outro, há espaço para a visualização de certas utopias urbanas: a cidade de Estridentópolis, com sua universidade e seu rádio. O Café de Nadie, ponto de encontro dos participantes do movimento e onde tem lugar a Primeira Exposição Estridentista (12 abr. 1924), aparece assim descrito:

> E ficou a avenida salpicada de pedaços de todas as mulheres que tingiram suas horas com o descarado rubor dos encontros, no Café exausto e sem nome, no Café que nunca teve dono, que não guardou nenhuma hora, onde o relógio recuava o tempo em cada tarde para servir aos freqüentadores sem encontro, aos amantes sem retorno[124].

Quanto às diferenças entre a primeira e a segunda versão da história do estridentismo, alguns detalhes merecem consideração. O primeiro é a questão do engajamento político. Além de *Vrbe*, de Manuel Maples Arce, trazer o subtítulo de *Super-Poema Bolchevique en 5 Cantos*, no final das reminiscências de List Arzubide, de 1926, há

123. 1926 e 1967.

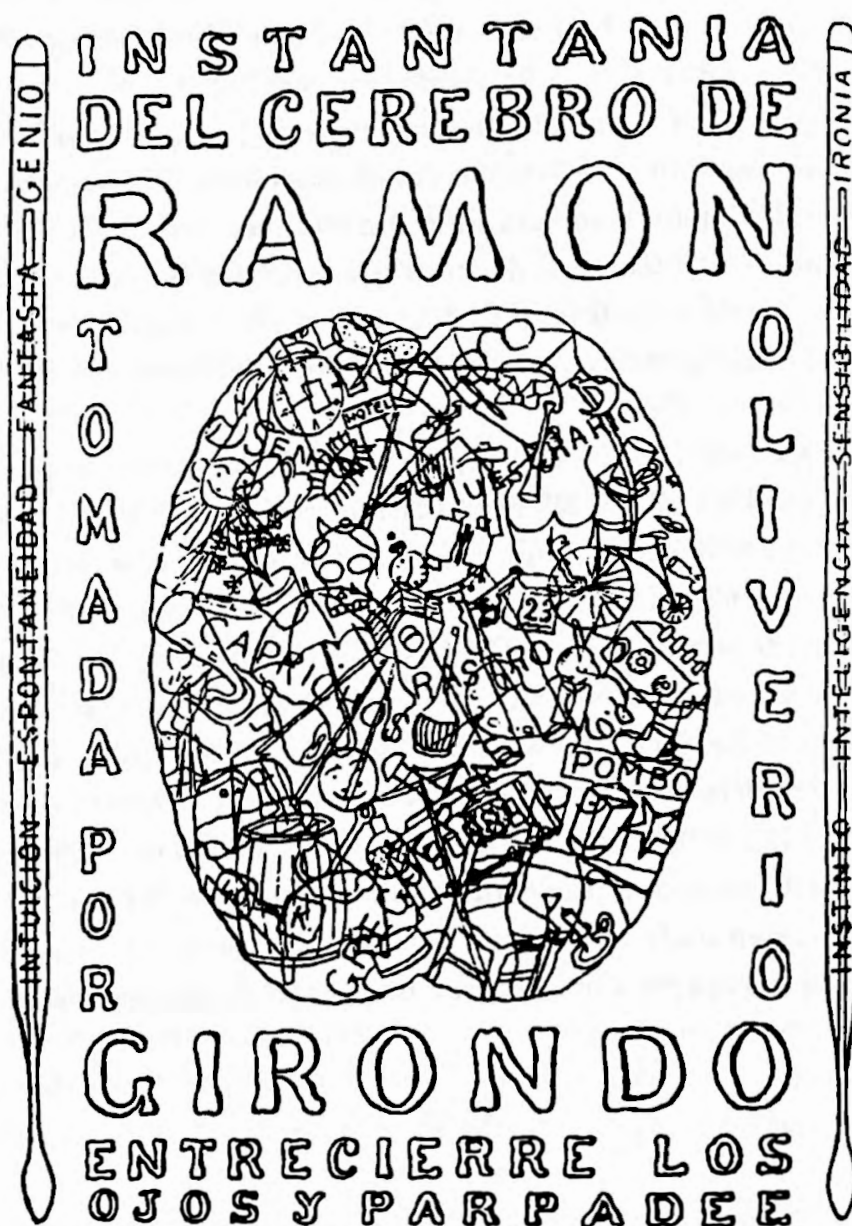
124. *El Movimiento Estridentista* (1926), p. 85.

um discurso dirigido aos operários[125]. A questão do engajamento político levou, com o tempo, a opiniões diferenciadas. Por um lado, Arqueles Vela, o único escritor que produziu romances estridentistas (*La Señorita Etcétera, El Café de Nadie* e *Un Crimen Provisional*), afirma em retrospectiva: "fomos nós que demos um sentido estético à Revolução Mexicana"[126]. Por outro, Jean Charlot, que participou do movimento com pinturas e ilustrações, afirma, em 1968: "no que diz respeito ao comunismo, tratava-se ainda (referindo-nos especificamente ao México) de um comunismo romântico, surgido, principalmente, da mencionada tendência de *épater le bourgeois*, e não por razões ideológicas"[127]. A contextualização asteca também desaparece da segunda versão, enquanto, em 1926, o livro de Arzubide era dedicado "a Huitzilopoxtli, manager do movimento estridentista – homenagem de admiração asteca".

Como última observação, deve-se mencionar o papel descentralizador que coube à vanguarda mexicana. Embora os surtos vanguardistas sejam característicos dos grandes centros urbanos – no Brasil, as ramificações do modernismo não demoram a proliferar pelo interior do país, e no Peru surge um inusitado movimento em Puno (*Boletín Titikaka*) –, a sede do estridentismo não foi a cidade do México (onde estava o grupo de *Contemporáneos*, que não manteve relações com os estridentistas) mas em Jalapa. Nessa cidade, foram produzidos poemas, revistas, manifestos e o texto rememorativo de 1926.

Desse jogo de confrontos, percebe-se que os promotores das vanguardas enveredaram por atitudes muito diferenciadas. Borges e Vallejo foram os primeiros a publicar suas críticas, voltando-se muito cedo – e por motivos bem diferentes – contra os princípios das correntes de ruptura que eles mesmos fundaram. Mário de Andrade e Oswald de Andrade jamais negaram a importância da Semana de 22, mas, nas suas reflexões posteriores, não pouparam críticas a ela, às vezes de tom desiludido. Já Oliverio Girondo e Germán List Arzubide atribuíram-se a tarefa de resgatar sua própria história, redigindo as memórias oficiosas dos movimentos *martinfierrista* e estridentista. Por sua vez, Vicente Huidobro, poeta inaugural das vanguardas na América Latina, continuaria, até o final de uma vida intelectual muito conturbada, fiel às idéias do poeta como redentor da humanidade e da poesia como força renovadora. Nos seus últimos meses de vida, envia uma carta a Juan Larrea, onde explicita essa atitude:

125. *El Movimiento Estridentista*, de 1926, aparece reproduzido, sem as ilustrações, no belíssimo volume de documentos de Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México, 1921-1927*, pp. 261-296.
126. Entrevista a Roberto Bolaño, em *La Palabra y el Hombre* 40 (out.-dez. 1981), p. 88.
127. Stefan Baciu, "Un Estridentista Silencioso Rinde Cuentas", p. 453.

Nós somos os últimos representantes irresignados de um sublime cadáver. Isto é conhecido pelo duendezinho no fundo de nossa consciência e é o que ele nos repete em voz baixa todos os dias. Daí a exasperação do nosso peito e da nossa cabeça. Queremos ressuscitar o cadáver sublime em vez de engendrar um novo ser que venha a ocupar seu lugar. Tudo o que fazemos é colocar cascavéis no cadáver, amarrar nele fitas coloridas, projetar nele diferentes luzes e verificar se dá sinal de vida e faz barulho. Tudo em vão. O novo ser nascerá, aparecerá a nova poesia, soprará um grande furacão e então se verá o quanto estava morto o morto. O mundo abrirá os olhos e os homens nascerão pela segunda, terceira ou quarta vez[128].

Oliverio Girondo, "Instantâneo do Cérebro de Ramón Gómez de la Serna", Martín Fierro *19, 2ª fase, 18 jul. 1926.*

128. *Poesía* 30-31-32 (1989). Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, p. 390.

KLAC KLAC
TRLIN
GLEGLIN
BONANITINGUI
PLAOF
PLAOF
BARRADAS

manifestos

Ilustração da página anterior: Efraín Barradas, "Dibujo Vibracionista", 1917.

Chile

• Vicente Huidobro, "Arte Poética" (1916), "*Non serviam*" (1914), "'Prefácio' a *Adán*" (1916), "A Literatura de Língua Espanhola de Hoje" (1920), "A Criação Pura" (1921), "Época de Criação" (1921), "O Criacionismo" (1925) • Movimento Vanguardista Chileno, "Rosa dos Ventos" (1922) • Zsigmond Remenyik, "Cartaz nº III" (1922)

*V*ICENTE *H*UIDOBRO, *fundador das vanguardas latino-americanas, reúne várias características que permitem considerá-lo um precursor. Já nos anos 1910, ele percebe a necessidade de transformar a estética tradicional, ainda sob a forte influência simbolista-decadentista de Rubén Darío. Na mais pura tradição futurista, Huidobro, assim como Marinetti, converte-se em personagem principal do movimento por ele mesmo fundado: o criacionismo.*

Ao realizar seu projeto, Huidobro percorre uma trajetória elíptica, que o leva, em 1916, a Paris, principal centro da revolução estética da primeira metade do século XX. Ali chega tendo publicado dois livros ainda pouco amadurecidos (Ecos del Alma, *1911*; Adán, *1916) e munido de algumas armas que lhe permitirão empregar táticas próprias à guerrilha vanguardista: o manifesto* Non serviam *(1914) e um livrinho,* El Espejo de Agua *(1916), que contém o famoso poema-programa "Arte Poética" que abre esta antologia. Nesses primeiros textos, aparecem delineadas as principais idéias da teoria criacionista: uma arte autônoma, antimimética por excelência, em que prevalece a invenção racional sobre a cópia emocional. "Nada de anedótico nem de descritivo", propõe Huidobro. Uma arte que, recusando a tradição romântico-impressionista, privilegia a elaboração mental imposta pelo poeta, identificado agora como o "pequeno deus" da criação poética. O termo "criacionismo" nasce a partir da conferência proferida no Ateneo de Buenos Aires, em 1916, quando Huidobro afirma que "a primeira condição do poeta é criar; a segunda, criar; e a terceira, criar".*

Uma estada inicial de dois anos em Paris foi mais do que suficiente para vinculá-lo aos nomes mais representativos da época: Max Jacob, Paul Dermée, Picasso, Juan Gris, Delaunay e outros. Funda, com Pierre Reverdy, a revista Nord-Sud, *torna-se colaborador da famosa* L'Esprit Nouveau, *e chega a editar seus poemas em francês, além de ver seu programa estético plenamente amadurecido e reconhecido. Em 1918, Huidobro segue para Madri com a mala repleta das novidades cubo-futuristas de Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau e outros. Os círculos poéticos madrilenos ficam atônitos com o repertório da*

vanguarda parisiense. Embora a retórica vanguardista de Huidobro tenha nítidas raízes futuristas, de quem herda as metáforas mecânicas, sua poesia vincula-se também a outras tradições. Assim como aconteceu com Borges, a leitura de Walt Whitman, único poeta citado no "Prefácio a Adán", marca seu verso livre; na espacialização da página, aproxima-se de Mallarmé, e na abolição total de pontuação, identifica-se com Apollinaire.

Todos esses elementos reaparecem posteriormente, com muito vigor, no grandioso texto poético Altazor (1919-1931): um poema (ou antipoema) épico, dividido em sete cantos, no qual o herói é a linguagem, e seu percurso, a página do poema: "Um caminho que vai do pensamento à pura fonação", comenta Saúl Yurkievich[1]. O extenso poema é desigual e algumas de suas metáforas são desgastadas. Mesmo assim, sobressai o empenho permanente do poeta em minar a linguagem tradicional: "Deve-se escrever numa língua que não seja a materna", esclarece no "Prefácio" ao poema. A força das imagens, o questionamento permanente do ato poético, o trajeto que vai da palavra ao silêncio e da forma escrita ao branco da página fazem de Altazor uma experiência única na poesia hispano-americana contemporânea.

Em Madri, Huidobro publica quatro livros de poemas, dois dos quais em espanhol: Ecuatorial e Poemas Árticos (1918); "com estes livros começa a vanguarda em castelhano", afirma Octavio Paz[2]. Na mesma época, Borges encontra-se também em Madri. E se Huidobro chega influenciado pelo cubo-futurismo de tradição franco-italiana, Borges, após residir alguns anos em Genebra, está impregnado do expressionismo alemão, produzindo poemas maximalistas em louvor da Revolução Russa. Os dois poetas são responsáveis pela difusão da nova lírica que iria se converter no ultraísmo espanhol, representada também por Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Asséns, que ainda terá como seguidores Gerardo Diego e Juan Larrea.

Em 1925, Huidobro empreende seu primeiro retorno ao Chile. "Para nós, chilenos, ele é mais do que novo, é absurdo, abracadabrante, terremoto", afirma um perplexo entrevistador[3]. Paralelamente à talentosa carreira poética, Huidobro engaja-se em questões políticas. Por causa de um violento texto contra o imperialismo britânico, Finis Britanniae, é raptado e surrado. Naquele mesmo ano, Huidobro se candidata à presidência da República, apoiado pela Federação dos Estudantes. Anos mais tarde, voltaria à Espanha, a fim de participar da Guerra Civil (1936), e também lutaria junto aos aliados na Segunda Guerra, entrando em Berlim em 1945. Embora durante toda a vida Huidobro tenha se envolvido em questões

1. "*Altazor* o la Rebelión de la Palabra", p. 303.
2. *Los Hijos del Limo*, p. 184.
3. Jean Emar, "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925", em René de Costa (org.), *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, p. 77.

sociais, Neruda não se enganou ao afirmar que "não poderíamos pensar em Huidobro como um protagonista político, apesar de suas velozes incursões no prédio civil"[4].

Da controvertida personalidade de Huidobro, resta hoje uma obra pioneira e revolucionária para as letras do continente: manifestos, poemas, caligramas, romances, obras de teatro, ensaios. Permanece também seu talento enquanto poeta, "um Quixote moderno na alma e nas pupilas", nas palavras de Cedomil Goic[5]*, um dos críticos que melhor ajudaram a elucidar sua obra.*

O impacto da poesia de Vicente Huidobro e a importância da teoria criacionista polarizaram de alguma maneira os estudos sobre a vanguarda no Chile. De modo que, se por um lado abundam os trabalhos sobre o criacionismo, por outro são poucas as pesquisas dedicadas à geração vanguardista chilena. E embora Huidobro se ausentasse, a partir de 1916, de sua terra natal, verifica-se uma série de manifestações literárias, influenciadas ou não por ele, que demonstram a penetração da nova sensibilidade.

Proliferam nesses anos 1920 revistas experimentais como Elipse *(1922),* Dionysios, Dínamo, Andamio, Caballo de Bastos *etc. Também começam a surgir as novas vozes da poesia. Na* Antología de Poesía Chilena Nueva *(1935), Volodia Teitelboim afirma que "a nova poesia rejeita a teoria romântica da INSPIRAÇÃO e por sua vez promove o tipo de poeta interiorizado no seu processo criador"*[6]*. Vemos aqui a marca do criacionismo de Huidobro, que encabeça a lista dos poetas apresentados.*

Antonio de Undurraga, um dos críticos mais apologéticos de Huidobro[7]*, vê a obra deste influenciando a poesia de Pablo de Rokha, Pablo Neruda e até de Gabriela Mistral. De fato, surgem títulos de inspiração vanguardista, como* U *(1925), de Pablo de Rokha, ou* Looping, *de Juan Marín. Em 1926, realiza-se no Chile uma exposição de caligramas, onde expõem Rosamel del Valle, Díaz Casanova e Gerardo Seguel, que por sua vez haviam sido precedidos pelas experiências caligramáticas de José Juan Tablada e de Vicente Huidobro. Já em 1920, surgira um primeiro manifesto Agú (espécie de grito primal), assinado por Alberto Rojas Giménez e Martín Bunster*[8]*. Esses dois nomes reaparecem em* Rosa Náutica, *cartaz publicado em 1922 no único número de* Antena – Hoja Vanguardista *e assinado por um grande elenco. Esse manifesto se caracteriza pelo tom provocador e considera o Chile da época uma espécie de "Lapônia espiritual" onde "críticos esquimós, como esse sr. Alone*

4. "Búsqueda de Vicente Huidobro", em *Idem*, p. 116.
5. "Vicente Huidobro: Datos Biográficos", em *Idem*, p. 36.
6. "Primer Prólogo", em Eduardo Anguita & Volodia Teitelboim (orgs.), *Antología de Poesía Chilena Nueva* (pp. 391-395 desta antologia).
7. Antonio de Undurraga, "Teoría del Creacionismo".
8. Publicado na revista chilena *Claridad* 6 (13 nov. 1920), e reproduzido em Nelson Osorio T., *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, pp. 81-82.

[Hernán Díaz Arrieta][9], ignoram em absoluto as novas manifestações intelectuais". O texto assume abertamente a paternidade dos renovadores da nova estética: "Nascemos no Espírito Novo de Apollinaire, Marinetti, Huidobro". A marca desses mestres aparece de fato no agressivo repúdio da tradição, nas metáforas modernólatras, no vocabulário maquinal, no tom irônico e debochado, nas imagens geométricas, na tentativa de apreensão simultânea do tempo e ubíqua do espaço, na visão utópica da nova urbe e na sintaxe convulsiva do texto. "O afã da contemporaneidade explícita se manifesta por um ostensivo e culterano cosmopolitismo", afirma Saúl Yurkievich[10]. As adesões ao texto, assinadas por Huidobro, Borges, Guillermo de Torre, Manuel Maples Arce e outros, corroboram esse impulso cosmopolita, ao mesmo tempo em que colocam o cartaz em sintonia com a vanguarda internacional de língua espanhola.

Entre aqueles que assinam Rosa Náutica, *encontra-se o escritor húngaro Zsigmond Remenyik que, após viajar por diversas partes da América do Sul, desembarca em 1921 em Valparaíso, onde ficaria durante seis anos. Graças ao detalhado estudo de Georges Ferdinandy, sabe-se que Remenyik participara do ativismo, movimento húngaro de vanguarda liderado por Lajos Kassák, com sede em Budapeste e Viena. "O ativismo de Viena é a versão húngara do expressionismo", afirma Ferdinandy[11], e provavelmente Remenyik é em parte responsável pela introdução da estética expressionista no meio vanguardista chileno da época. O estranhamento de algumas imagens em* Rosa Náutica *traz, segundo o crítico László Scholz, "as marcas da vanguarda húngara: no verso do cartaz, aparece a gravura* Aktivizmus, *do pintor húngaro Sándor Bortnyik; e, no próprio texto, há indícios de influência do ativismo alemão-húngaro dado a conhecer em Valparaíso, sem sombra de dúvida, por Remenyik"[12]. No mesmo ano, ele publica em espanhol* La Tentación de los Asesinos, *poema em prosa vanguardista com treze cantos, acompanhado do* Cartaz n° III. *Pela seqüência numérica, deve ter havido cartazes n° I, II e IV. No índice de suas três epopéias, publicadas sob o título* Las Tres Tragedias del Lamparero Alucinado, *aparece anunciado o* Cartaz n° IV[13].

O Cartaz n° III *está dividido em quatro itens, cada qual com tipologia própria. Redigido em primeira pessoa, muito emotivo, está repleto de imagens onírico-simbólicas, e*

9. Autor de *Historia Personal de la Literatura Chilena* (Santiago: Zig-Zag, 1962). O título do manifesto provavelmente é inspirado no livro de poemas de Philippe Soupault, *Rose des Vents*, de 1919.
10. "Rosa Náutica, un Manifiesto del Movimiento de Vanguardia Chileno", p. 654.
11. *L'Oeuvre Hispano-Américaine de Zsigmond Remenyik*, p. 21.
12. "Remenyik: Un Vanguardista Húngaro en América Latina", p. 90. Sobre a vanguarda húngara na América Latina, ver, do mesmo autor, "Del Fenómeno Internacional de las Vanguardias (Relaciones Literarias entre Hungría y América Latina en los Años 20)".
13. Embora, na listagem da obra em espanhol de Remenyik, encontremos apenas o *Cartaz n° III* (pp. 127-129 desta antologia). Cf. Georges Fernandy, *L'Oeuvre Hispano-Américaine de Zsigmond Remenyik*, p. 36.

assemelha-se a um fluxo livre-associativo de tendência surrealista. Predominam as imagens bélicas, uma certa estética do feio e da beleza do mal, características do expressionismo alemão. O poeta é descrito como um ser possuído, profético, obrigado a escolher entre a arte e a vida, o discurso e a ação – e optando pela última. Há uma visão niilista, na qual o anarquismo aparece associado a um fatalismo apocalíptico. No final de Las Tres Tragedias del Lamparero Alucinado, *aparece o lema: "O fim do mundo chegará junto com a minha morte". Nota-se também, na negação de Deus e na exaltação do super-homem, a influência nietszchiana. As imagens eróticas se misturam a conotações edipianas (beijo da mãe) e fálicas (torres, tochas sangrentas), em meio a um ambiente urbano-futurista (as metrópoles futuras).* O Cartaz nº III se *distingue, no conteúdo e no estilo, de todos os outros manifestos do continente. A estranheza da linguagem, por vezes incompreensível, provavelmente se deve à influência direta da língua húngara. Remenyik retorna à Hungria em 1926, interrompendo sua obra em espanhol, mas dando continuidade à produção literária em sua língua materna*[14]*. Nela, faz sempre referência à experiência andina dos anos passados em Valparaíso e Lima; e, segundo Ferdinandy, trata-se agora de uma "literatura latino-americana em língua húngara". A participação de Zsigmond Remenyik na vanguarda chilena representa uma das facetas mais exóticas do cosmopolitismo transumante daquela época, rompendo brevemente com os consagrados centros de influência, Paris e Madri.*

Arte Poética[15]

Vicente Huidobro

Que o verso seja qual uma chave
Que abra mil portas.
Uma folha cai; passa uma coisa volátil;
Que os olhos criem tudo quanto vejam,
E o ouvinte, alma trêmula, vibrátil.

Inventa mundos novos e atenta à palavra;
O adjetivo, se não dá vida, mata.

14. Há, todavia, um manuscrito inédito em espanhol, datado de 1929, *Los Juicios del Dios Agrella*. Afirma Ferdinandy: "*Los Juicios del Dios Agrella* são a prova irrefutável de que o autor jamais aprendeu corretamente o espanhol" (*Idem*, p. 29).
15. Publicado em *El Espejo de Agua* (1916) e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. I, p. 219.

Estamos em pleno ciclo dos nervos.
O músculo pende,
Como lembrança, nos museus;
Nem por isso a força nos faleça:
O vigor verdadeiro
Reside na cabeça.

Por que cantar a rosa, ó Poetas!
Fazei-a florescer no poema;

Só para nós
Vivem todas as coisas sob o Sol.

O Poeta é um pequeno Deus.

(Transcriação de Haroldo de Campos, 1986)

Non serviam[16]

Vicente Huidobro

Eis que uma bela manhã, depois de uma noite de sonhos primorosos e doces pesadelos, o poeta se ergue e grita à sua mãe Natureza: *Non serviam.*

Com toda a força de seus pulmões, um eco otimista e tradutor repete nas brenhas: "Não te servirei".

A mãe Natureza estava a ponto de fulminar o jovem poeta rebelde, quando este, tirando o chapéu e fazendo graciosa mesura, exclamou: "És uma velhinha encantadora".

Esse *non serviam* ficou gravado em uma manhã da história do mundo. Não era um grito caprichoso, não era um ato de rebeldia superficial. Era o resultado de toda uma evolução, a suma de múltiplas experiências.

O poeta, em plena consciência de seu passado e de seu futuro, lançava ao mundo a declaração de sua independência frente à Natureza.

Não mais queria servi-la na condição de escravo.

O poeta anuncia a seus irmãos: "Até agora outra coisa não fizemos senão imitar o mundo em suas aparências, não criamos nada. O que brotou de nós que antes não tivesse se detido à nossa frente, circundando nossos olhos, desafiando nossos pés ou nossas mãos?

16. Manifesto lido no Ateneo de Santiago do Chile, em 1914, e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. l, pp. 715-716 [Tr. VD].

"Celebramos a Natureza (coisa que a ela nem um pouco interessa). Nunca criamos realidades próprias, tal como ela fazia ou fez em tempos idos, quando era jovem e cheia de impulsos criadores.

"Aceitamos, sem maiores ponderações, o fato de não poder existir outras realidades além das que nos cercam, e nem chegamos a pensar que também nós podemos criar realidades de um mundo nosso, em um mundo à espreita de sua própria fauna e de sua própria flora. Flora e fauna que somente o poeta pode criar, graças ao dom especial que lhe foi dado pela própria mãe Natureza, a ele, unicamente a ele."

Non serviam. Não hei de ser teu escravo, mãe Natureza; serei teu amo. Admito que te servirás de mim. Não quero e não posso evitá-lo; mas eu também me servirei de ti. Hei de possuir minhas árvores que não serão como as tuas, hei de possuir minhas montanhas, meus rios e meus mares, hei de possuir meu céu e minhas estrelas.

Não poderás mais dizer-me: "Esta árvore não está bem, não me agrada este céu... os meus são melhores".

Eu retrucarei que os meus céus e as minhas árvores são meus e não teus, nem há razão para serem parecidos. Já não poderás esmagar ninguém com tuas pretensões desmedidas de velha caduca e patusca. Já escapamos de tua armadilha.

Adeus, velhinha encantadora; adeus, mãe e madrasta, não te renego nem te maldigo pelos anos de escravidão a teu serviço. Foram eles o meu mais precioso aprendizado. Meu único desejo é jamais esquecer tuas lições, embora tenha idade para andar sozinho por estes mundos. Pelos teus e pelos meus.

Uma nova era se inicia. Ao se abrirem suas portas de jaspe, ponho-me de joelhos para respeitosamente te reverenciar.

"Prefácio" a Adán[17]

Vicente Huidobro

À memória de Emerson,
que amaria este humilde Poema.

Antes de iniciar a leitura deste poema, devo fazer algumas advertências.

Meu Adão não é o Adão bíblico, aquele calunga de barro ao qual infundem vida, soprando-lhe o nariz: é o Adão científico. É o primeiro ser que compreende a Natureza, o primeiro no qual, despertada a inteligência, floresce o entusiasmo.

A esse primeiro ser inteligente e cognitivo dou o nome bíblico de Adão.

17. Publicado em *Adán* (Buenos Aires: Orión, 1916), e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. I, pp. 187-190 [Tr. VD].

Meu Adão vem a ser, pois, aquele estupendo personagem que o grande Mechnikov chamou "o filho genial de um casal de antropóides".

Neste poema tratei de imprimir todo o panteísmo de minha alma, cingindo-me às verdades científicas, sem que isso jamais afrontasse os direitos da Poesia.

Muitas vezes pensei em escrever uma Estética do Futuro, do tempo não muito distante em que a Arte esteja irmanada, unificada à Ciência. Para tal já possuo entre os meus papéis bastantes anotações e documentos.

Tanto me cingi à Ciência que no canto "Adão frente ao Mar" pode-se surpreender facilmente a origem marinha da vida, que é um fenômeno aquático, como demonstrou M. Quinton há alguns anos e como crêem todos os grandes sábios da Europa.

Somente na parte final deste poema, em "Caim e Abel", atribuí importância ao símbolo lendário.

Feita esta advertência, quero falar um pouco sobre o verso livre.

Uma vez concebida a idéia de meu poema, a primeira pergunta que me fiz foi sobre o metro em que ele deveria ser desenvolvido. Sem vacilar pensei no verso livre, porque se existe um tema que exige esta nova forma, esse tema é o meu, pelo primitivismo mesmo da vida livre. Por outro lado, tivesse eu desejado tornar maior e mais intensa a criação do poema, tal desejo de grandeza me exigia maior liberdade, amplitude absoluta.

Os retóricos espanhóis confundem o verso livre com o verso branco. O primeiro é uma mescla de ritmos, harmoniosa em seu conjunto, e de versos perfeitamente rimados em consoantes e toantes (ou ambas as rimas), o segundo é sempre de número igual de sílabas e sem rimas.

O poeta antigo atentava no ritmo de cada verso em particular; o versilibrista atenta na harmonia total da estrofe. É uma orquestração mais ampla, sem o maçante compasso do realejo.

Aos protestos dos retóricos medíocres responderemos que cada um dos metros clássicos oficiais e patenteados significou também, em seu tempo, a conquista de uma nova forma, de uma liberdade.

Para os que não percebem a harmonia do verso livre aconselhamos que reeduquem bastante o ouvido, seu péssimo ouvido, já que suportam com gosto longas fieiras de versos iguais, às vezes durante horas, martelando o ouvido a cada número fixo de sílabas.

A eles pediremos que lembrem que Boscán foi rudemente atacado, quando levou à Espanha o hendecassílabo italiano, pois ninguém compreendia então o ritmo do verso que poucos anos depois seria o favorito da alta poesia clássica castelhana.

Tudo evolui; confiemos também na evolução dos ouvidos ruins, confiemos que eles algum dia perceberão o maravilhoso ritmo interior.

A idéia é que deve criar o ritmo e não o ritmo a idéia, como em quase todos os poetas antigos.

Não é que eu despreze os poetas antigos; muito pelo contrário, tenho grande admiração por muitos deles; mas é inegável que a maioria eram poetas de fachada, sem nada dentro.

Há alguns versilibristas que dominam mal o verso livre, desvirtuando-o; mas atacar o bom verso livre me parece o mesmo que atacar a música wagneriana porque ela rompeu os absurdos entraves da desesperante música italiana antiga.

Da minha parte, posso afirmar que não compreendo como grande obra, de verdadeira beleza, possa ser escrita, digamos, em octossílabos.

Todos os metros oficiais me transmitem a idéia de coisa falsa, literária, retórica pura. Não vejo neles espontaneidade; sabem a roupa pronta, a maquinaria bem azeitada, a convencionalismo.

Realmente não imagino um grande poema em heptassílabos ou oitavas reais.

Creio que a poesia é uma coisa tão grande, tão acima dessas nugas e de todos os tratados, que só o fato de se pretender amarrá-la com leis aos pés de um código parece-me o mais vil dos insultos.

A poesia castelhana está doente de retoricismo; agonizante de literatices, de ser parque inglês e não selva majestosa, pletórica de força e alheia às mondaduras, alheia à mão do hortelão.

A Natureza é bastante sábia e irônica; viu que existiam no mundo muitos homens que não se conformavam com sua vacuidade cerebral, ansiosos que estavam por possuir talento, e então, num momento de diabólica justiça, lhes disse: "Filhos meus, tomai isso aqui, enganai o mais que podeis", e deu-lhes a palavra fácil fazendo-os retóricos.

E como enganaram a humanidade! Oh, se pudéssemos enumerar a lista dos enganadores!

Escutai estas palavras de Emerson:

"O poeta é o único sábio verdadeiro, somente ele nos fala de coisas novas, pois somente ele esteve presente às manifestações íntimas das coisas que descreve. É um contemplador de idéias; anuncia coisas que existem por necessidade extrema tanto como coisas eventuais. Pois aqui não falo dos homens que possuem talento poético, ou que possuem certa facilidade de enfileirar rimas, mas do verdadeiro poeta. Recentemente tomei parte em uma conversação sobre o autor de certas poesias líricas contemporâneas; homem de espírito sutil, cuja cabeça parece ser uma caixa de música repleta de ritmos e de sons encantadores e delicados; nunca seu domínio da linguagem será assaz elogiado. Porém, quando foi preciso dizer que, se além de tão-somente lírico era também poeta, vimo-nos obrigados a confessar que ele não era homem eterno, pois era homem que só viveria alguns dias. Não transpõe o limite ordinário de nosso horizonte. Não se trata de uma

montanha gigantesca cujo sopé esteja coberto de uma floração tropical, rodeada por todos os climas da terra sucessivamente com sua vegetação, não; seu gênio é o jardim ou o parque de uma casa moderna adornado com fontes e estátuas, e cheio de gente bem educada. Sob a harmonia desta música variada, discernimos o tom dominante da vida convencional. Nossos poetas são homens de talento que cantam; não são filhos da música. Para eles, o pensamento é coisa secundária; o requinte, a cinzeladura dos versos, é o principal.

"Pois o poema não é feito pelos ritmos, mas pelo pensamento criador do ritmo; um pensamento tão apaixonado, tão vivo que, como o espírito de uma planta ou de um animal, tem *arquitetura própria*, adorna a Natureza com uma coisa nova. Na ordem do tempo, o pensamento e sua forma são iguais. O poeta possui um pensamento novo; possui uma experiência nova a desenvolver; indicar-nos-á os caminhos que percorreu e enriquecerá os homens com suas descobertas. Cada novo período requer uma nova revelação, outro modo de expressão, pois parece que o mundo espera sempre seu poeta."

Faz alguns anos que Emerson me ensinou outras belezas que transportei em minha alma.

Em tempos de grande confusão espiritual, quando sentia meu cérebro arder transmutando todos seus valores; em meio a uma enorme angústia filosófica, a uma grande dor metafísica, Emerson me proporcionou horas inesquecíveis de repouso e serenidade.

Quem padeceu dessa trágica inquietude há de compreender o amor que dedico a Emerson.

Ah! Se este homem admirável houvesse sido mais científico!

A Emerson devo o despertar para um mundo diferente de beleza, por isso o meu espírito o ama tanto. Por todo o bem que me fez é que, quando nele penso, meus olhos se umedecem de ternura e todo o agradecimento de meu coração para ele se volta.

A Literatura de Língua Espanhola de Hoje[18]

(Carta aberta a Paul Dermée)

Vicente Huidobro

Meu caro amigo,

É muito difícil para mim satisfazer teu desejo de obter um artigo sobre os jovens escritores de língua espanhola. Não estou, com efeito, ao corrente do que está se passando

18. Publicado originalmente em francês, em *L'Esprit Nouveau* 1 (nov. 1920), pp. 111-113 [Tr. VD].

na América Latina e na Espanha e não é senão de tempos em tempos que recebo livros e revistas que me ajudariam a te dar uma visão de conjunto[19].

Na América, podem-se distinguir há alguns anos duas tendências dominantes: os *criacionistas* e os *imagistas*[20].

Eis em linhas rápidas o que os caracteriza:

O *criacionismo* é uma arte que teria, segundo alguns, uma origem platônica e, segundo outros, uma origem pragmaticista – que quer evitar todo parentesco com a realidade e pretende nos oferecer uma beleza completamente independente do mundo exterior.

Para o *criacionismo,* a verdade exterior que existe *a priori* é desprezível do ponto de vista artístico. A arte busca tão-somente a verdade interior, aquela a que o criador dá forma e vida, e que não existiria sem ele.

Portanto, há duas verdades: a verdade da vida e a verdade da arte.

Para os *criacionistas,* a Vênus de Milo é uma verdade da vida, pois ela não é bela em si, mas por evocação, porque ela nos leva a pensar na beleza feminina.

Uma mesa, pelo contrário, pertenceria mais à verdade da arte, pois uma mesa é bela em si e não por evocação. Ela acrescenta à natureza algo que esta não possuía, algo inventado em todas as suas partes. O filósofo espanhol Ortega y Gasset, em seu livro *El Espectador,* de 1916, ataca este emprego da palavra "criar" como impróprio, pois, em arte como em ciência, nada se cria, tudo se inventa.

Entretanto, para os jovens poetas esta não passa de uma querela de palavras sem maior importância e, no fundo, as duas significam a mesma coisa.

Apesar de o *criacionismo* ter nascido após uma conferência, pronunciada por mim em julho de 1916, no Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires, hoje já não estou mais de acordo com todos os adeptos desta escola, pois a maior parte descambou na pura fantasia.

A outra escola poética de alguma importância é a dos *imagistas.* Eles aspiram a escrever poesia por meio de uma série de imagens rápidas e despojadas ou de pequenas descrições recortadas, das quais deveria se depreender a emoção poética total.

Sua fórmula é esta: impressão direta e expressão direta, sem comentários inúteis.

19. Esta afirmação surpreende, pois Huidobro teve uma passagem importante por Madri, em 1918, quando publica quatro livros de poemas *(Hallali, Tour Eiffel, Poemas Árticos* e *Ecuatorial).* Também consta uma viagem a Santiago, conforme uma importante entrevista a Ángel Cruchaga, em *El Mercurio,* 31 ago. 1919.

20. O imagismo inglês/americano (1912/1917) teve como precursores Ezra Pound e Amy Lowell. É uma escola poética que apresenta certas semelhanças com o criacionismo huidobriano: preocupação formal com o mundo objetivo, economia na linguagem e experimentação formal com a imagem e com a metáfora.

Além disso, eles apregoam o verso livre e escrevem às vezes verdadeiros *tours de force* métricos.

Pessoalmente, não li bastante desta poesia.

Passando à Espanha, veremos que a partir do simbolismo duas correntes se manifestaram: a escola *criacionista*, lançada ao público em 1916, em Buenos Aires, e a escola *ultraísta*, que data de 1919.

Acabamos de falar do *criacionismo;* quanto ao *ultraísmo*, ele me parece uma degradação ou má assimilação do *criacionismo*.

Esta escola fantasista ganhou alguns prosélitos na América, mas, felizmente, isto ocorreu apenas entre poetas de pouca importância.

Vem precisamente de ser publicado em Paris um livro do poeta chileno Ángel Cruchaga, *criacionista*, levando o título: *Le Bois Promis;* nele encontram-se versos que inegavelmente revelam um temperamento de poeta.

Para se compreender todo o esforço e o enorme mérito destes poetas, é preciso levar-se em conta o meio hostil em que eles vivem. A menor audácia, a menor imagem que fuja ao círculo estreito em que o público habitualmente espairece provocam bulha acompanhada de pilhérias e de insultos.

Em 1913, quando da publicação de meu livro *La Gruta del Silencio*, apenas dois ou três artigos favoráveis lhe foram consagrados; todos os demais eram de ataques e de insultos, embora este livro fosse bastante *moderado*. A crítica riu à farta diante de imagens como as seguintes: "No meu cérebro, há alguém que veio de muito longe", ou então: "As horas que caem em silêncio como gotas de água sobre um vidro". Muito poucos podiam compreender o que eu escrevia: "O quarto adormecido no espelho", ou então: "O tanque estanhado" ou enfim: "Da margem do livro me acerquei uma tarde".

Todos esses versos e muitos outros perturbaram os mais tranqüilos dos espíritos. Com este exemplo procuro, aliás, tornar tão-somente digno de apreço o duplo esforço em que se empenham hoje os poetas de língua espanhola. É verdade que o público sempre é mais ou menos o mesmo na França, como nos outros países. A elite que compreende e apóia os esforços dos jovens está longe de ser numerosa. Só que, nos países de língua espanhola, os artistas não se agregaram como aqui em um grande centro, mas estão dispersos e, por isso mesmo, mais vulneráveis aos ataques da bobagem.

Foi minha intenção insistir nesses aspectos para tornar mais compreensível o quanto de entusiasmo e que vibrante temperamento de artista estes poetas necessitam para não sucumbirem.

A Criação Pura[21]
(Ensaio de Estética)
Vicente Huidobro

O entusiasmo artístico de nossa época e a luta entre as diferentes concepções individuais ou coletivas resultantes deste entusiasmo trouxeram novamente à moda os problemas estéticos, como nos tempos de Hegel e Schleiermacher.

Não obstante, hoje devemos exigir maior clareza e maior precisão que as daquela época, pois a linguagem metafísica de todos os professores de estética do século XVIII e dos começos do XIX não faz mais sentido para nós.

Por isso devemos nos afastar o máximo possível da metafísica e nos aproximar cada vez mais da filosofia científica.

Iniciemos pelo estudo das diferentes fases, os diversos aspectos sob os quais a arte tem se apresentado ou pode se apresentar.

Essas fases podem ser reduzidas a três e para designá-las com maior clareza eis aqui o esquema que imaginei:

Arte inferior ao meio *(Arte imitativa)*.

Arte em harmonia com o meio *(Arte de adaptação)*.

Arte superior ao meio *(Arte criativa)*.

Cada um dos termos que compõe este esquema e que marca uma época na história da arte envolverá um segundo esquema também composto de três divisões, resumindo a evolução de cada uma dessas épocas:

Predomínio da Inteligência sobre a sensibilidade.

Harmonia entre Inteligência e sensibilidade.

Predomínio da sensibilidade sobre a Inteligência.

Analisando-se, por exemplo, o primeiro elemento do primeiro esquema – isto é, a arte imitativa –, diremos que os primeiros passos no sentido de sua exteriorização foram dados pela Inteligência que busca e experimenta. Trata-se de reproduzir a Natureza, é o que a Razão tenta fazer com a maior economia e simplicidade de que o artista é capaz.

Todo o supérfluo ficará de fora. Nesta época, cada dia impõe a resolução de um novo problema e a Inteligência deve trabalhar com tal ardor que a sensibilidade fique relegada a segundo plano, subordinada à Razão.

Mas logo chega a segunda época: os principais problemas estão solucionados e todo o supérfluo e desnecessário para a elaboração da obra foi cuidadosamente afastado.

21. Manifesto originalmente publicado em francês, em *L'Esprit Nouveau* 7 (abr. 1921), e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. I, pp. 718-722 [Tr. VD].

A sensibilidade toma então seu posto junto à Inteligência e infunde na obra certo calor tornando-a menos seca, dando-lhe mais vida do que naquele primeiro período. Esta segunda época marca o apogeu de uma arte.

As gerações de artistas que aparecem em seguida aprenderam esta arte por receitas, habituaram-se a ela e são capazes de praticá-la de memória; não obstante terem esquecido as leis iniciais que a constituíram e que são sua própria essência, não vêem mais que seu aspecto exterior e superficial, em uma palavra: sua aparência. Eles executam as obras por pura sensibilidade e, pode-se até dizer, maquinalmente, pois o hábito se transfunde do consciente ao inconsciente. Com isso se inicia a terceira época, isto é, a decadência.

Devo explicar que, de cada uma dessas etapas, participam várias escolas; assim, na etapa da arte imitativa, temos a arte egípcia, chinesa, grega, a dos primitivos, a renascentista, a clássica, a romântica etc. A história da arte inteira está cheia de exemplos que testemunham o que dissemos.

É evidente que existem, nessas várias etapas, artistas em que uma faculdade predomina sobre a outra; mas a maioria segue fatalmente o caminho aqui traçado.

Toda escola séria que marca época começa forçosamente por um período de busca no qual a Inteligência dirige os esforços do artista. Este primeiro período pode ter como origem a sensibilidade e a intuição; quer dizer, uma série de aquisições inconscientes. Partindo sempre do princípio de que tudo passa primeiro pelos sentidos. Porém isso ocorre somente no instante da gestação, que é um trabalho anterior ao da própria produção, uma espécie de seu primeiro impulso. É o trabalho nas trevas, mas ao vir à luz, exteriorizando-se, a Inteligência começa a trabalhar.

É um erro bastante difundido crer que a intuição faz parte da sensibilidade. Para Kant, não pode existir nesta uma intuição intelectual. Ao contrário, Schelling afirma que só a intuição intelectual pode surpreender a relação de unidade fundamental que existe entre o real e o ideal.

A intuição é conhecimento *a priori* e somente influi na obra como impulso; é anterior à realização e em raríssimos casos ocupa um lugar no curso desta última.

De qualquer modo, a intuição só se acerca da sensibilidade quando brota de um rápido acordo que se estabelece entre o coração e o cérebro, como uma centelha elétrica que surge repentinamente iluminando o fundo mais escuro de um recipiente.

Em conferência, pronunciada no Ateneo de Buenos Aires, em julho de 1916, afirmei que toda a história da arte não é senão a história da evolução do Homem-Espelho para o Homem-Deus, e que ao estudar essa evolução notava-se claramente uma tendência natural da arte a se separar mais e mais da realidade preexistente, para buscar sua própria verdade, abandonando todo o supérfluo, tudo o que pudesse impedir sua perfeita rea-

lização. Acrescentei que isso é tão visível ao observador quanto possa sê-lo em geologia a evolução do *Paloplotherium*, passando pelo *Anquitherium*, até chegar ao cavalo.

Essa idéia do artista como criador absoluto, do Artista-Deus, me foi sugerida por um velho poeta indígena da América do Sul (aimará) que disse: "O poeta é um deus; não cantes para a chuva, poeta, faça chover"[22]. Embora o autor destes versos tenha cometido o erro de confundir o poeta com o feiticeiro, crendo que o artista para se mostrar criador deva mudar as leis do mundo, quando o que precisa fazer é criar seu próprio mundo, paralelo e independente da Natureza.

A idéia de que a verdade da arte e a verdade da vida estão separadas da verdade científica e intelectual, sem dúvida vem de muito longe, mas ninguém a precisou e a demonstrou tão claramente como Schleiermacher ao afirmar, em princípios do século passado, que "a poesia não busca a verdade ou, melhor, ela busca uma verdade que nada tem em comum com a verdade objetiva".

"A arte e a poesia só expressam a verdade da consciência singular"[23].

É preciso assinalar esta diferença entre a verdade da vida e a verdade da arte; uma existe anteriormente ao artista e outra lhe é posterior, sendo produzida por ele.

Confundir ambas as verdades é a principal fonte de erro no juízo estético.

Devemos atentar para este ponto, pois a época que começa vai ser eminentemente criativa. O Homem abala o jugo, rebela-se contra a Natureza como outrora Lúcifer se rebelara contra Deus, apesar de essa rebelião ser só aparente, pois *o homem nunca esteve tão perto da Natureza como agora quando não está mais tentando imitá-la em suas aparências, mas está fazendo o mesmo que ela, imitando-a no mesmo plano de suas leis construtivas*, na realização de um todo, no mecanismo da produção de novas formas.

Veremos a seguir como o Homem, produto da Natureza, obedece em suas produções independentes à mesma ordem e às mesmas leis que a Natureza.

Não se trata de imitar a Natureza, mas de atuar como ela; não de imitar suas exteriorizações, mas seu poder exteriorizador.

Visto que o Homem pertence à Natureza e não pode evadir-se dela, ele deve recolher nela a essência de suas criações. Teremos, então, que considerar as relações existentes entre o mundo objetivo e o Eu, o mundo subjetivo do artista.

O artista recolhe seus motivos e seus elementos no mundo objetivo, e, após transformá-los e combiná-los, devolve-os ao mundo objetivo sob a forma de novos fatos. Este fenômeno estético é tão livre e independente como qualquer fenômeno do mundo

22. Esta referência relaciona-se à composição dos famosos versos da "Arte Poética": "Por que cantar a rosa, ó Poetas!/ Fazei-a florescer no poema;// Só para nós/ vivem todas as coisas sob o Sol.// O Poeta é um pequeno Deus".
23. *Aesthetik*, pp. 55-61 [N. do A.].

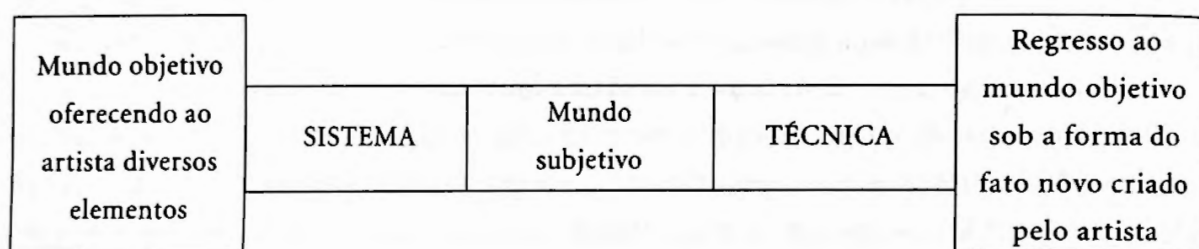
exterior, tal como uma planta, um pássaro, um astro ou um fruto e, como estes, tem sua razão de ser em si mesmo, tem os mesmos direitos e independência.

O estudo dos diversos elementos que os fenômenos do mundo objetivo oferecem ao artista, a seleção de uns e a eliminação de outros, segundo a conveniência da obra que se pretenda realizar, é o que constitui o Sistema.

Desse modo, o sistema da arte de adaptação é diferente daquele da arte imitativa, pois o artista pertencente ao primeiro retira da Natureza elementos diversos daqueles que o artista imitativo retira, e o mesmo ocorre com o artista da época de criação.

Por isso o sistema é a ponte pela qual os elementos do mundo objetivo penetram no Eu ou mundo subjetivo.

O estudo dos meios de expressão, pelos quais esses elementos uma vez eleitos conseguem alcançar o mundo objetivo, constitui a Técnica.

Em conseqüência, a técnica é a ponte lançada entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo criado pelo artista.

O fato novo criado pelo artista é precisamente o que nos interessa, e seu estudo, junto ao estudo de sua gênese, constitui a Estética ou Teoria da Arte.

A harmonia perfeita entre o Sistema e a Técnica é o que gera o Estilo; e o predomínio de um destes fatores sobre o outro tem como resultado a Maneira.

Diremos, pois, que um artista tem estilo quando os meios que emprega para realizar a sua obra estão em perfeita harmonia com os elementos escolhidos no mundo objetivo.

Quando um artista domina a boa técnica, não sabendo porém escolher perfeitamente seus elementos, ou, pelo contrário, quando os elementos empregados são os que mais convêm à obra, e no entanto sua técnica deixa a desejar, tal artista não alcançará jamais um estilo, terá tão-somente uma maneira.

Não nos ocuparemos daqueles cujo sistema está em absoluto desacordo com a técnica. Estes não podem ser objeto de um estudo sério da arte, apesar de serem a grande maioria, de divertirem os jornalistas e de serem a glória dos salões de falsos aficionados.

Antes de terminar, desejo elucidar um ponto: quase todos os eruditos modernos querem negar ao artista o direito de criação e pode até se dizer que os próprios artistas temem essa palavra.

Há bastante tempo eu luto pela arte de criação pura e esta vem sendo uma verdadeira obsessão ao longo de toda a minha obra. Mesmo em meu livro *Pasando y Pasando*, publicado em janeiro de 1914, disse que ao poeta deve interessar "o ato criativo e não o da cristalização"[24].

São precisamente os cientistas que negam ao artista o direito de criação, aqueles que mais do que ninguém deveriam outorgá-lo.

Por acaso não consiste a arte da mecânica também na humanização da Natureza e não desemboca na criação?

E se é concedido ao mecânico o direito de criar, por que este haveria de ser negado ao artista?

Quando se diz que um automóvel tem vinte cavalos de força, ninguém vê os vinte cavalos; o Homem criou um equivalente para eles que, no entanto, não aparecem diante de nós. Atuou como a Natureza.

O Homem, neste caso, criou algo sem imitar a Natureza em suas aparências, mas obedecendo às leis internas delas. E é curioso comprovar como o Homem em suas criações obedeceu à mesma ordem da Natureza, não apenas quanto ao mecanismo construtivo, mas também quanto ao cronológico.

O Homem começa vendo, depois ouve, em seguida fala e por último pensa. Em suas criações o Homem obedeceu a esta mesma ordem que lhe foi imposta. Primeiro inventou a fotografia, que consiste em um nervo óptico mecânico. Depois o telefone, que é um nervo auditivo mecânico. Em seguida, o gramofone, que consiste em cordas vocais mecânicas; e, por último, o cinema, que é o pensamento mecânico.

Não só nisso, mas em todas as criações humanas se produziu uma seleção artificial exatamente parelha à seleção natural, obedecendo sempre às mesmas leis de adaptação ao meio.

Isso se encontra tanto na obra de arte como na mecânica e em cada uma das produções humanas.

Por isso eu afirmei em uma conferência sobre Estética, em 1916, que uma obra de arte "é uma nova realidade cósmica que o artista sobrepõe à Natureza, e que ela deve ter, como os astros, uma atmosfera própria e uma força centrípeta e outra centrífuga. Forças que lhe dão perfeito equilíbrio e lançam-na fora do centro produtor".

Chegou o momento de chamar a atenção dos artistas para a criação pura, sobre a qual muito se fala, mas nada se faz.

24. *Pasando y Pasando*. Crônicas e comentários (Santiago do Chile: Imprenta Chile, 1914) [N. do A.].

Época de Criação[25]

Vicente Huidobro

Devemos criar.

O homem não imita mais. Inventa, acrescenta aos fatos do mundo, nascidos no seio da Natureza, fatos novos nascidos de sua cabeça: um poema, um quadro, uma estátua, um barco a vapor, um automóvel, um aeroplano...

Devemos criar.

Eis o signo de nossa época.

O homem de nossos dias rompeu a casca das aparências e surpreendeu o que havia dentro.

A poesia não deve imitar os aspectos das coisas, mas obedecer às leis construtivas que constituem sua essência e que lhe dão a independência própria de tudo o que existe.

Inventar consiste em fazer com que coisas paralelas no espaço se encontrem no tempo ou vice-versa, e que ao se unirem apresentem um fato novo[26].

O conjunto dos diversos fatos novos unidos por um mesmo espírito é o que constitui a obra criada.

Se não forem unidos por um mesmo espírito, o resultado é uma obra impura[27], informe, que tão-somente exalta a fantasia desregrada.

O estudo da arte através da história nos mostra claramente esse propender da imitação para a criação em todas as realizações humanas. Podemos estabelecer uma lei da Seleção Científica e Mecânica equivalente à da Seleção Natural.

Em arte nos interessa mais a potência do criador que a do observador. De qualquer maneira, a primeira contém em si mesma e em maior grau, a segunda.

25. Original francês "Époque de Création", em *Création* 2 (nov. 1921); reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. I, p. 750 [Tr. VD].
26. O salitre, o carvão e o enxofre existiam paralelamente desde o começo do mundo. Mas foi preciso que um homem superior, um inventor, ao promover o encontro deles, criasse a pólvora, a pólvora que pode pôr em pedaços o vosso cérebro tal como uma bonita imagem [N. do A.].
27. A menção remete, por oposição, à teoria francesa simbolista da *poésie pure*. Seus princípios se aproximam da arte pela arte, numa clara tendência a valorizar imagens e sons. Não é por acaso que Pablo Neruda, de Madri, e às vésperas da Guerra Civil Espanhola, lança o manifesto "Sobre uma Poesia sem Pureza" (1935), incluído nesta antologia, pp. 524-525.

O Criacionismo[28]

Vicente Huidobro

O criacionismo não é uma escola que eu queira impor a ninguém; o criacionismo é uma teoria estética geral que comecei a elaborar por volta de 1912, cujos tateios e primeiros passos encontram-se em meus livros e artigos escritos muito antes de minha primeira viagem a Paris.

No número 5 da revista chilena *Musa Joven* eu dizia: "O reinado da literatura terminou. O século XX verá nascer o reinado da poesia no verdadeiro sentido da palavra, isto é, no sentido da criação, como a chamaram os gregos, embora jamais tivessem chegado à sua definição".

Mais tarde, por volta de 1913 ou 1914, eu repetia quase a mesma coisa em uma pequena entrevista, publicada na revista *Ideales*, entrevista que introduzia meus poemas. Também em meu livro *Pasando y Pasando*, lançado em dezembro de 1913, digo, na página 270, que o "ato da criação" é a única coisa que deve interessar aos poetas, e opunha a cada instante este ato de criação aos comentários e à poesia em volta. A coisa criada contra a coisa celebrada.

Em meu poema "Adán", escrito durante as férias de 1914 e publicado em 1916, vocês encontrarão estas frases de Emerson no prefácio, onde se discute a composição do poema[29].

"Um pensamento tão vivo que, como o espírito de uma planta ou de um animal, possui arquitetura própria, adorna a natureza com uma coisa nova."

Foi porém no Ateneo de Buenos Aires, em conferência dada em junho de 1916, que expus plenamente a teoria. Foi aí que me batizaram de *criacionista*. por haver dito na minha conferência que a primeira condição do poeta é criar; a segunda, criar; e a terceira, criar.

Recordo que o professor argentino José Ingenieros, que era um dos ouvintes, disse-me durante o repasto a que fui convidado com alguns amigos, após a conferência: "Seu sonho de uma poesia inventada em cada uma de suas partes pelos poetas me parece irrealizável, embora você o tenha exposto de forma bastante clara, inclusive bastante científica".

28. Original francês publicado em *Manifestes* (Paris: Editions de la Revue Mondiale, 1925), e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. I, pp. 731-740 [Tr. VD].

29. Percebemos nestes fragmentos iniciais a necessidade imperiosa de Huidobro de datar suas obras, com o intuito de marcar sua própria participação no movimento das vanguardas internacionais. Isso lhe custou não poucas polêmicas (a mais famosa delas com Pierre Reverdy) e rios de tinta sobre a veracidade ou não dessas datas, especialmente no que diz respeito à edição de *El Espejo de Agua*.

Quase a mesma opinião sustentam outros filósofos na Alemanha e onde quer que eu haja apresentado as mesmas teorias: "É bonito, mas irrealizável".

Por que haveria de ser irrealizável?

Respondo agora com as mesmas frases com que encerrei minha conferência dada perante o grupo de Estudos Filosóficos e Científicos do doutor Allendy, em Paris, em janeiro de 1922: "Se o homem subjugou para si os três reinos da natureza, o reino mineral, o vegetal e o animal, por que razão não poderá acrescentar aos reinos do universo seu próprio reino, o reino das criações?".

O homem inventou toda uma fauna nova que se move, voa, nada e ocupa a terra, o espaço e os mares com seus desenfreados galopes, com seus gritos e seus gemidos.

O que se alcançou na mecânica também se logrou na poesia. Dir-lhes-ei agora o que entendo por poema criado. É um poema no qual cada parte constitutiva, e todo o conjunto, revela um fato novo, independente do mundo externo, desligado de qualquer outra realidade que não seja a sua própria, pois toma seu posto no mundo como um fenômeno singular, à parte e distinto dos demais fenômenos.

Tal poema é algo que não pode existir senão na cabeça do poeta. E não é belo porque lembra algo, nem é belo porque nos lembra coisas vistas, belas portanto, nem porque descreve coisas belas que podemos vir a admirar. É belo em si, não admitindo termos de comparação. E tampouco pode ser concebido fora do livro.

Não é parecido a nada do mundo exterior; torna real o que não existe, quer dizer, faz de si mesmo realidade. Cria o maravilhoso, dando-lhe vida própria. Cria situações extraordinárias que, não podendo nunca existir no mundo objetivo, terão de existir desse modo no poema para que existam em alguma parte.

Quando escrevo: "O pássaro se aninha no arco-íris", estou apresentando-lhes um fato novo, algo que vocês jamais viram, que jamais verão e que, não obstante, muito lhes agradaria ver.

Um poeta deve dizer todas aquelas coisas que nunca seriam ditas sem ele.

Os poemas criados adquirem proporções cosmogônicas; oferecem a vocês a cada instante o verdadeiro sublime, este sublime de que os textos nos apresentam exemplos tão pouco convincentes. Não se trata do sublime excitante e grandioso, mas de um sublime sem pretensão, sem terror, que não deseja sufocar nem esmagar o leitor: um sublime de bolso.

O poema criacionista se compõe de imagens criadas, de situações inventadas, de conceitos inventados; ele não se furta a usar nenhum elemento da poesia tradicional, ressalvando-se que nele tais elementos são inteiramente inventados, sem absolutamente nenhuma preocupação com a realidade ou com a veracidade anteriores ao ato de realização.

Assim, quando escrevo:

El océano se deshace
Agitado por el viento de los pescadores que silban

[O oceano se desmancha/ Agitado pelo vento dos pescadores que assobiam]

apresento uma descrição criada; quando digo: "Os lingotes da tempestade", apresento-vos uma imagem inventada pura, e quando vos digo: "Tamanha era sua formosura que ela nem podia falar", ou então: "A noite está de chapéu", estou lhes apresentando um conceito inventado.

Em Tristan Tzara encontro poemas admiráveis que estão muito próximos da mais estrita concepção criacionista. Apesar de nele a criação ser geralmente mais formal que fundamental. Mas o homem que escreveu os seguintes versos é poeta sem sombra de dúvida.

En porcelaine la chanson penseé, je suis fatigué – la chanson des reines l'arbre crâve de la nourriture
[comme une lampe.

Je pleure vouloir se lever plus que le jet d'eau serpente au ciel car il n'existe plus la gravité terrestre à
[l'école et dans le cerveau.

Quand le poisson rame
le discours du lac
quand il joue la gamme
la promenade des dames etc.

[Em porcelana a canção pensada, estou cansado/ – a canção das rainhas a árvore arrebenta de/ seiva como uma lâmpada.// Eu lamento querer se alçar mais alto que o jato de água serpente no céu pois não existe mais/ a gravidade terrestre na escola e no cérebro.// Quando o peixe rema/ o discurso do lago/ quando ele toca a escala/ o passeio das damas etc.]

Às vezes, Francis Picabia nos descerra, em seus poemas, janelas para o desconhecido, provando-nos que não é somente pintor:

Enchaîné sur l'avenir de l'horloge
des récreations
dans un empire missel;

Le jour épuisé d'un court instant
parcimonieux

échappe à la sagacité du lecteur
d'esprit.

Les jeunes femmes compagnes du fleuve
logique viennent comme une tache sur l'eau
pour gagner un monstre enfumé
d'amis animables
dans l'ordre du suicide enragé.

Emporter une histoire pour deux
à force de joie dans la chevelure
des syllabes.

[Acorrentado ao futuro do relógio/ recreações/ num império missal;// O dia esgotado de um curto instante/ parcimonioso/ escapa à sagacidade do leitor/ espirituoso.// As moças companheiras do rio/ lógico chegam como uma mancha na água/ para ganhar um monstro defumado/ de amigos amáveis/ da ordem do suicida irado.// Levar uma história para dois/ à força de alegria na cabeleira/ das sílabas.]

Também Georges Ribémont-Dessaignes tem versos que nos tiram do habitual:

Regarder par la prunelle de sa maîtresse
afin de voir à l'intérieur.

[Olhar pela pupila de sua amante/ a fim de ver dentro.]

E Paul Éluard freqüentemente nos faz tremer como se um esguicho nos golpeasse a espinha dorsal:

Il y a des femmes dont les yeux sont comme des morceaux de sucre
il y a des femmes graves comme les mouvements de l'amour qu'on ne surprend pas,
d'autres, comme le ciel à la veille du vent.

Le soir traînait des hirondelles. Les hibous
partageaient le soleil et pesaient sur la terre.

[Há mulheres cujos olhos são torrões de açúcar/ há mulheres graves como os movimentos do amor que a ninguém engana/ outras, como o céu em véspera de vento.// A tarde arrastava andorinhas. Os mochos/ compartilhavam o sol e se firmavam na terra.]

Os dois poetas *criacionistas* espanhóis, Juan Larrea e Gerardo Diego, têm dado provas inquestionáveis de talento. Quando Gerardo Diego escreve:

Al silbar tu cabeza se desinfla
[Assobiando tua cabeça desinfla]

ou então:

La lluvia tiembla como un cordero
[A chuva treme como um cordeiro]

ou este outro:

Una paloma despega del cielo
[Uma pomba se desprende do céu]

nos dá uma sensação poética bem pura. Coisa similar sucede com Juan Larrea quando diz:

Un pájaro cambia el tiempo
[Um pássaro muda o tempo]

ou então:

Lechos de ladrillos entre los sonidos
[Leitos de ladrilhos entre os sons]

e mais este outro:

Tu recuerdo se aleja según la dirección del viento
[Tua lembrança se distancia conforme a direção do vento]

Ambos os poetas têm demonstrado aos espanhóis céticos a que grau a emoção do inabitual pode chegar, comprovando toda a seriedade da teoria criacionista. Nunca foram razão do gracejo (como os coitados dos ultraístas)[30] das pessoas de espírito realmente superior.

30. Na luta pelas lideranças intelectuais, não é de estranhar as brigas internas entre as correntes criacionistas e ultraístas. Também Borges, fundador do ultraísmo, não poupou críticas a Huidobro.

Se para os poetas criacionistas o que importa é apresentar um fato novo, a poesia criacionista torna-se traduzível e universal, pois os fatos novos permanecem idênticos em todas as línguas.

É difícil e até impossível traduzir uma poesia em que sobreleva a importância de outros elementos. Não podemos traduzir a música das palavras, os ritmos dos versos que variam de uma língua a outra; porém, quando a importância do poema reside antes de tudo no objeto criado, este não perde na tradução nada de seu valor essencial. Deste modo, se digo em francês:

La nuit vient des yeux d'autrui

ou se digo em espanhol:

La noche viene de los ojos ajenos

ou em inglês:

Night comes from other eyes

o efeito é sempre o mesmo e os detalhes lingüísticos secundários. A poesia criacionista adquire dimensões internacionais, passa a ser a poesia, tornando-se acessível a todos os povos e raças, como a pintura, a música ou a escultura.

Existe no homem uma dualidade que se manifesta em todos os seus atos, duas correntes paralelas nas quais todos os fenômenos da vida são engendrados.

Todo ser humano é um hermafrodita frustrado. Temos um princípio ou uma força de expansão, que é feminina, e uma força de concentração que é masculina.

Em certos homens domina uma em detrimento da outra. Em pouquíssimos aparecem ambas em perfeito equilíbrio.

No fundo, é aí que encontraremos soluções para o eterno problema de românticos e clássicos.

Tudo no homem obedece a esta lei de dualidade. Se carregamos em nós uma força centrífuga, temos também uma força centrípeta.

Possuímos canais centrípetos, canais que nos trazem como antenas os fatos que ocorrem nos derredores (audição, visão, sensibilidade geral) e possuímos canais centrífugos, que se assemelham a mecanismos de emissão e que nos servem para emitir nossas ondas, para projetar o mundo subjetivo no mundo objetivo (escrita, palavra, movimento).

O poeta, como os demais homens, possui duas personalidades, que não são, falando com propriedade, duas personalidades, mas, antes, a personalidade no singular, a única verdadeira.

A personalidade total se compõe de três quartos de personalidade inata e de um quarto de personalidade adquirida.

A personalidade inata é a que Bergson chama eu fundamental; a outra é o eu superficial.

Também Condillac distinguia entre um eu pensante e um eu autômato.

No criacionismo proclamamos a personalidade total.

Nada de poetas por parcelas.

O infinito inteiro no poeta, o poeta íntegro no instante de projetar-se.

A obra de arte tem como berço estes dois elementos, constituintes também de uma dualidade paralela: a sensibilidade, que é o elemento afetivo, e a imaginação, que é o elemento intelectual.

No ditado automático, a sensibilidade ocupa espaço maior que a imaginação, pois o elemento afetivo é muito menos vigiado que o outro.

Na poesia criada, a imaginação arruína a mera sensibilidade[31].

Para mim, nada confirmou mais minhas teorias do que a crítica violenta e os comentários burlescos aos meus poemas, sobretudo àqueles feitos ao livro *La Gruta del Silencio*, publicado em 1913. Talvez sem saberem o motivo, todos os críticos eram acometidos de uma crise nervosa exatamente naqueles versos que mais me agradavam.

Ninguém jamais adivinhará o quanto esse fato insignificante me fez pensar. Sem querer, os críticos muito me ajudaram em meu trabalho, recortando com tesouras precisas versos ou imagens como os seguintes:

En mi cerebro hay alguien que viene de lejos,
[Em meu cérebro há alguém que vem de longe,]

ou então:

Las horas que caen silenciosas como gotas de agua por un vidrio.
La alcoba se durmió en el espejo.
El estanque estañado.
Una tarde me aproximé hacia la orilla del libro.

31. A partir daqui, a tradução é de NMG.

[As horas que caem silenciosas como gotas d'água por um vidro.
A alcova adormeceu no espelho.
O tanque estanhado.
Uma tarde aproximei-me da margem do livro.]

Sabem que poetas citava eu na primeira página desse livro? Rimbaud e Mallarmé. E sabem o que eu citava de Rimbaud?

E por vezes vi aquilo que o homem acreditou ver.

Após o lançamento do meu livro *La Gruta del Silencio*, também passei a dar grande importância ao subconsciente e até a certa espécie de sonambulismo. Entreguei à revista *Ideales* um poema que se chamava *Vaguedad Subconsciente* e anunciei nesse mesmo ano um livro inteiramente escrito naquele estilo, intitulado *Los Espejos Sonámbulos*[32].

Mas este foi um intervalo de poucos meses. Logo senti que perdia terreno e caía, certamente por reação, por uma reação violenta, quase medrosa, nesse horrível panteísmo misto de hindu e de norueguês, nessa poesia de boi ruminante e de avó satisfeita. Felizmente esta recaída durou pouco e após algumas semanas retomei meu antigo caminho com muito mais entusiasmo e conhecimento do que antes.

Logo veio o período de confidências aos amigos e de sorrisos equívocos de uns e compassivos de outros. As zombarias irracionais, a atmosfera irrespirável, que me obrigariam a deixar minhas montanhas nativas e a buscar climas mais favoráveis para os exploradores de minas.

Em fins de 1916 despencava eu em Paris, no ambiente da revista *Sic*. Ainda não dominava a língua, mas logo percebi que se tratava de um ambiente muito futurista, e não se pode esquecer de que, dois anos antes, no livro *Pasando y Pasando*, eu havia atacado o futurismo como algo demasiado velho, no momento mesmo em que todos exaltavam a chegada de algo completamente novo.

Eu procurava por todas as partes esta poesia criada, desvinculada do mundo exterior; nas vezes em que acreditei tê-la encontrado, logo me dei conta de que apenas o meu desconhecimento da língua me fazia ver o que estava totalmente ausente ou existia somente em pequenos fragmentos, como em meus livros mais antigos de 1913 e 1915.

Já notaram a força especial, o ambiente quase criador que cerca as poesias escritas em uma língua que apenas se começa a balbuciar?

Encontram maravilhosos poemas que um ano depois os farão sorrir.

32. Pode-se vê-lo anunciado na lista de *Obras do Autor*, em meu livro *El Espejo de Agua*, publicado em 1916 em Buenos Aires [N. do A.].

No círculo de Apollinaire se encontravam, além dele próprio, que era indiscutivelmente um poeta, vários investigadores sérios; infelizmente, a maioria deles carecia do fogo sagrado, pois não há equívoco maior do que achar que existem talentos em cada esquina. Os verdadeiros dons poéticos são o que há de mais escasso. E não dou aqui ao vocábulo poeta o sentido particular que ele tem para mim, mas o sentido corriqueiro, pois na minha opinião nunca houve um poeta em toda a história do nosso planeta.

Hoje afirmo peremptoriamente, assim como o fiz dez anos atrás no Ateneo de Buenos Aires: "Nunca se compôs um único poema no mundo; apenas se fizeram vagas tentativas de compor um poema. A poesia ainda está para nascer em nosso globo. E seu nascimento será um acontecimento que transtornará os homens como o mais formidável terremoto". Às vezes pergunto-me se [isso] não passará desapercebido.

Deixemos, pois, bem claro que toda vez que falo de poeta apenas emprego essa palavra para me fazer entender, como que esticando um elástico, de modo a poder aplicá-la àqueles que se encontram mais próximos da importância que atribuo a ela.

Na época da revista *Nord-Sud*, da qual fui um dos fundadores, embora imprimíssemos a mesma orientação a nossas buscas, no fundo estávamos bem distantes uns dos outros.

Enquanto muitos faziam águas-furtadas ovais, eu fazia horizontes quadrados[33]. Eis aí a diferença expressa em duas palavras. Como todas as águas-furtadas são ovais, a poesia continua sendo realista. Como os horizontes não são quadrados, o autor mostra algo criado por ele.

Quando apareceu *Horizon Carré*, assim expliquei esse título em uma carta ao crítico e amigo Thomas Chazal:

> Horizonte quadrado. Um fato novo inventado por mim. criado por mim, que não poderia existir sem mim. Desejo, meu caro amigo, englobar nesse título toda a minha estética, aquela que você conhece faz algum tempo.
>
> Esse título explica o fundamento de minha teoria poética. Nele está condensada a essência dos meus princípios.
>
> 1° Humanizar as coisas. Tudo aquilo que passa através do organismo do poeta deve absorver a maior quantidade de seu calor. Aqui, algo vasto, enorme, como o horizonte, se humaniza, se faz íntimo, filial, graças ao adjetivo QUADRADO. O infinito aninha-se em nosso coração.
>
> 2° O vago torna-se preciso. Ao fechar as janelas de nossa alma, o que poderia escapar e se gaseificar, se desfiar, fica encerrado e se solidifica.

33. Referência ao seu livro de poemas *Horizon Carré*.

3º O abstrato torna-se concreto e o concreto abstrato. Ou seja, o equilíbrio perfeito, pois, se o abstrato tendesse mais para o abstrato, iria se desfazer em suas mãos ou escapar por entre seus dedos. E se você concretiza ainda mais o concreto, este lhe servirá para beber vinho ou mobiliar sua casa, mas nunca para mobiliar sua alma.

4º O que é poético demais para ser criado transforma-se em algo criado ao mudar seu valor usual, já que se o horizonte era em si poético, se o horizonte era poesia na vida, ao ser qualificado de quadrado acaba sendo poesia na arte. De poesia morta passa a ser poesia viva.

As breves palavras que explicam meu conceito de poesia, na primeira página do livro de que falamos, dirão o que eu pretendia fazer naqueles poemas:

Criar um poema extraindo da vida seus motivos e transformando-os para lhes dar uma vida nova e independente.

Nada de anedótico nem de descritivo. A emoção deve nascer unicamente da virtude criadora.

Fazer um poema como a natureza faz uma árvore.

No fundo, era exatamente esta a minha concepção antes de chegar a Paris: a de um ato de criação pura, que se pode encontrar, como uma verdadeira obsessão, em qualquer parte de minha obra a partir de 1912. E que continua sendo minha concepção de poesia. O poema como algo cujas partes são todas elas criadas, como um novo objeto.

Devo repetir aqui o axioma que apresentei em uma conferência no Ateneo de Madri, em 1921, e, há pouco em Paris, em conferência na Sorbonne, axioma que resume meus princípios estéticos. "A Arte é uma coisa e a Natureza outra. Eu amo muito a Arte e muito a Natureza. E, se aceitarem as representações que um homem faz da Natureza, isso prova que vocês não amam nem a Natureza nem a Arte."

Em resumo e para terminar: os criacionistas foram os primeiros poetas a trazer para a arte o poema inventado em todas as suas partes pelo autor.

Eis aqui, nestas páginas acerca do criacionismo, meu testamento poético. Lego-os aos poetas do amanhã, aqueles que serão os primeiros desta nova espécie animal, o poeta, desta nova espécie que, acredito, logo deverá nascer. Há sinais no céu.

Os quase-poetas de hoje são muito interessantes, mas seu interesse não me interessa.

O vento vira a minha flauta para o porvir.

Rosa dos Ventos[34]

Movimento Vanguardista Chileno

A Arte nova e a Literatura percorreram os circuitos ideológicos, até nos países mais antípodas ao Chile. Fizeram a sua trajetória, subterrânea e clandestina a princípio, aberta e magnificamente frutífera mais tarde. A Europa é hoje o tabuleiro de uma planta elétrica, onde se abrem, sob o comando de fosforescentes operadores, as múltiplas rosas amarelas das lâmpadas elétricas. E desse enorme tabuleiro partem incontáveis ISMOS, cabos submarinos ou terrestres que buscaram os interstícios eocênicos, transpassando invertebradamente os estratos seculares para transmitirem aos quatro cantos da Rosa dos Ventos a nova vitalidade elétrica, a futurista sensibilidade e a *debiscência [sic]* suculenta do ***humour*** que na Europa, coração do planeta, substituíram os ancestralismos fatalistas.

As manifestações perfurantes daqueles epimeteus adolescentes nos palanques acadêmicos – que, um dia qualquer, gritaram o seu credo arbitrário, o seu novo Credo, o nascido dos seus nervos voltaizados diante do aspecto das modernas cidades, que sinfonizam a hora atual com a respiração de mil pulmões de suas usinas arquejantes – soaram a coisa absurda e combatível até nos países mais equânimes e espirituais, porque é condição dos homens crerem apenas naquilo que lhes ensinaram. Aquelas subversões mentais imprevistas provocaram reações subterrâneas e ataques sem trégua. Especialmente as mediocridades híbridas, que se alimentam dos resíduos do que a grande Besta da Incompreensão devora, mancharam com a sua loquacidade cartulária e com a sua ideologia de ferro-velho os primeiros gritos jovens. Em seguida as transparentes mediocridades locais reafirmaram a impugnação dos outros e houve um admirável coro de rãs, entre os veludos dos seus pântanos, alarmadas de verem sair uma Lua nova, uma lua de madeira forrada de papel prateado... Cansaram-se, por fim, os batráquios, de protestar pelo orto imprevisto do astro novo. Calaram-se e cochilaram, como num processo inverso, do estado de anfíbios adultos, amestrados no *Brek-ek-ekez* aristofânico[35], até o estado de girinos. Então, homens de boa-fé que se calaram no meio da noite decifraram os signos novos, aparecidos no Zodíaco do mundo. Suas tábuas, repletas dos futuros sinais hieroglíficos, esperaram a chegada dos hermes nascidos no Espírito novo, o azoto atual que enche de ozônios saudáveis os pulmões adolescentes. Nascidos com a chave das novas palavras, os hermes universais atiraram para os ares as granadas maduras das suas ideações hiperlícitas, as quais caíam sobre os telhados das cidades milenárias e sobre os

34. Publicado em *Antena. Hoja Vanguardista* 1 (maio 1922) [?], e reproduzido da edição fac-similar em *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 7 (abr. 1968), p. 659. Agradeço a Merlin H. Forster a cessão deste documento [Tr. NMG].

35. Referência às *Rãs*, de Aristófanes.

chapéus de copa dos octogenários viandantes, fazendo dançarem diante dos seus olhos embaçados imagens poliédricas. E pela imposição, até contra os mais incompreensivos, de uma coisa primicial e mentalmente nutrida, os augurais possuidores das chaves filoneístas da Arte e da Literatura conseguiram, no processo de doze anos de implantação, uma personalidade cívica de inovadores e revolucionários que lhes permitirá efetuar a aclimatação completa das novas fórmulas. É assim que hoje, na Europa, a Arte nova e a Literatura livre são coisas do dia, coisas naturalíssimas. Poucos as combatem. Pelo contrário, todos tratam de se iluminarem, de "sentirem-sonoros", segundo a expressão francesa, para se afinarem com as antecipações dos mais espirituais.

Só no nosso Chile, Lapônia espiritual, ainda se está por conhecer todo esse enorme ciclo de ideologia nova. Ela é um pouco conhecida entre nós, que nos eximimos por nossa própria conta de seguir as águas dos bombásticos cetáceos literários do nosso mar Ártico. É desnecessário dizer que os *críticos* esquimós, como esse senhor ALONE [Hernán Díaz Arrieta], ignoram em absoluto as novas manifestações intelectuais.

Bastou, entretanto, o relativamente diminuto conhecimento que nós, jovens, temos dessas literaturas para que, informando-nos circunstancialmente, encontrássemos os viadutos próprios, que irreveladamente pressentíamos na névoa anterior. E por eles entramos sem demora, acendendo as lanternas surdas das nossas emoções acrobaticamente lógicas. Mas ninguém, nem nós mesmos, tem o direito de julgar, *ainda*, o valor da nossa obra, a não ser na comparatividade de um comentário amigável e iluminativo. Pertencemos ao futuro, e no futuro nos explicaremos por nós mesmos.

Teremos por norma a celeridade evolucional da Rosa dos Ventos. Nada de células. As polias de transmissão do mundo perfuram as nossas membranas auriculares e, despertos dos ecológicos cochilos, engrenamos o nosso coração no grande sistema nervoso das máquinas futuras. Temos a juventude dos calendários, que por volta da tarde já não são mais do que um montão de folhas amareladas: porém a nossa hora, nós a viveremos cem anos mais tarde. Tanto faz. Não nos preocupamos. Cem planetas nascem a cada manhã nos horizontes de nossas pupilas. Todos são perfurados num instante pelo trépano da nossa curiosidade vertiginosa; e ficam como os alvos vermelhos e brancos de um *shooting saloon*. Assim, somos Passado, Presente e Futuro. Daí não queremos nada com o ZOO da Arte oficial; caldo de gelatina para todos os bacilos da pseudo-arte. A CAMOUFLAGE LITERATURE AND CO. já nos intoxica. Nela há toda a escalonada cretinice dos manicômios. (Não nos convenceu o fantoche de M. Pantoja, com dinheiro e sem talento, como não nos convence tampouco Pedro Prado, com certo talento, mas corrompido pelo ambiente e propenso às vulgares *fumisteries* de um Lomice Terreux.)

Uma expedição nova de hecatônquiros intelectuais sobe às planícies do sol. Somos a geração nascente. Nascemos no Espírito Novo de Apollinaire, Marinetti, Huidobro, de modo que não temos necessidade de sacudir as paredes esfumadas das baiúcas lite-

rárias antecedentes. Qual SELVA LÍRICA, anuário hidrográfico e dermatológico de três gerações regulamentares atrofiadas pelo PATHOS romântico.

Os velhos "poetas", em suas poltronas valetudinárias, fariam bem em nos saudarem, agitando as bandeiras cinzas de suas mãos. Eles e todos os que vivem a *atualidade* de faz cinqüenta anos deverão abrir as janelinhas dos seus sótãos psicológicos para nos verem, a nós, que vivemos a atualidade futura.

Os dirigentes do movimento vanguardista chileno.

Neftalí Agrella, Julio Walton, Martín Bunster, Jacobo Nazaré, Salvador Reyes, A. Rojas Giménez, Rafael Yépez Alvear, Alfonso León de la Barra, Próspero Rivas, Segismundo Remenyik, Pablo Christi Francisco Carocca, Carlos Ramírez B., Eugenio Silva, René Silva, Julio Serey, Carlos Toro Vega, Ramón García y Boente, Gustavo Duval, Marko Smirnoff, Ramón Corujedo, R. Hurtado, Oscar Chávez, Humberto Coriolanni, Fernando García Oldini. Adesões: Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Manuel Maples Arce.

Cartaz nº III[36]

Zsigmond Remenyik

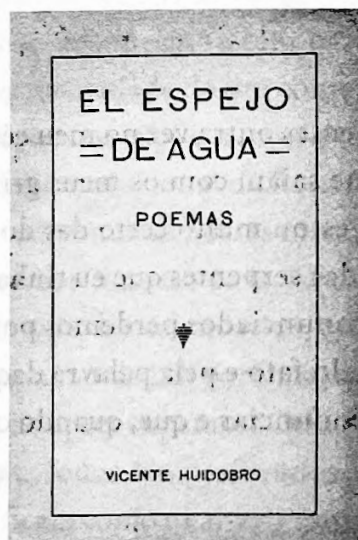
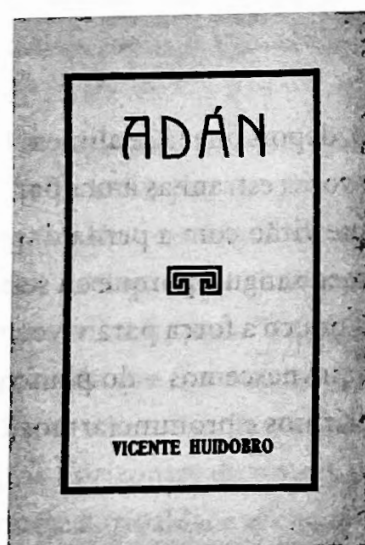
1

Agora se levantaram as serpentes outra vez no meu cérebro, depois que já se alimentaram do meu coração, para que saiam com os meus gritos e vozes estranhas a ocupar as selvas e campos virgens! Eu estou muito certo das dores que virão com a perda das palavras e gestos e com a saída das serpentes que eu tinha no meu sangue, porque eu sei que com as palavras e gestos pronunciados perdemos pouco a pouco a força para viver, chegando sempre mais perto pelo fato e pela palavra daquilo que nascemos – do plano da matéria – para cumprir e pronunciar e que, quando cumprirmos e pronunciarmos, chegará a morte "cruel"![37]

2

Mas eu sorrio apenas, os meus gritos levantam as saias das mulheres, como se fossem as bandeiras da vida! Oh arte, parece que fosse um cavaleiro pálido e castrado ao lado

36. Valparaíso, jun. 1922. Documento encontrado entre os manuscritos de Zsigmond Remenyik, Biblioteca Nacional Széchényi, Budapeste. Agradeço a László Scholz pela obtenção do documento [Tr. NMG].
37. Neste texto, foram feitas algumas adaptações a fim de torná-lo um pouco mais compreensível, uma vez que, no original, sua sintaxe é extremamente estranha, com possíveis interferências da língua nativa do autor, o que dificulta extremamente a leitura [N. da T.].

À esquerda: Joaquín Torres-García, "Huidobro", 1931.
Acima: Picasso, Retrato de Vicente Huidobro, 10 dez. 1921.

Da esquerda para a direita: Capa de Adán, *de Vicente Huidobro, Santiago, 1916; Capa de* El Espejo de Agua, *de Huidobro, Buenos Aires, 1916;* Manifestes, *de Vicente Huidobro, Paris, 1926.*

da vida que vivemos, com um sorriso infeliz! Nós, que subimos pelos cumes, gritando a anarquia sem sermos fanáticos, porque desprezamos o fanatismo! Negamos a religião! Porque não vimos o deus bom e sabemos que o deus nunca existiu para a humanidade pobre e infeliz e, quando às vezes apareceu, nasceu de uma covardia infeliz, coisa que nós não conhecemos, já que somos corajosos! Temos um dever para conosco e para com a humanidade: mudar a vida e nos purificarmos e purificá-los até que não reconheçamos a moral da morte, o que pode elevar-nos, com um gesto feliz e afortunado, até o suicídio!

3

Minhas palavras primitivas nesta terra, onde eu não podia falar bem a não ser do amor e da dor e da miséria em que às vezes me encontrei, perderam-se como alguma vez vou me perder também! Porque eu tinha a natureza dos lobos e dos selvagens, gritando palavras e levantando gestos, coisa que ninguém compreendeu! Cheguei a saber, sobre as montanhas, que toda luta é imoral, coisa que não é em relação aos animais e aos povos mais primitivos, com as armas mais sangrentas, num tormento superior, como o fizeram as primeiras criaturas humanas desta terra! No princípio era o fato! E depois nasceu a palavra para matá-lo como a um miserável, covardemente!

4

Eu nasci com tentações terríveis e com alguns vícios da vida, para viver, sofrer e depois me perder neles! Entendo e compreendo todos os fatos dos revolucionários criminosos e amantes! Tenho dentro de mim a tristeza dos aventureiros e a alegria dos inocentes! Nesta terra onde eu amei e sofri levantaram-se umas tentações em meu cérebro, e eu sinto que tenho que cumpri-las! À vida têm direito unicamente os valentes, sejam eles do crime ou do amor! As terras que eu percorri já me saúdam, e os portos e metrópoles futuros me chamam com seus gritos das profundezas! O beijo de minha mãe me comanda para que eu possa subir pelas torres da humanidade, e o beijo de minha última mulher me chama com uma doçura mentirosa para ficar nos fossos do seu útero! Eu respondo ao grito dos portos e metrópoles futuros, e saio para eles com as tochas sangrentas; lá tenho que cumprir a tentação com que nasci, da vontade da matéria e da força, uma noite!

Argentina

• Jorge Luis Borges, "Anatomia do meu Ultra" (1921), "Ultraísmo" (1921) • Jorge Luis Borges *et al.*, Mural *Prisma* nº 1 (1921), Mural *Prisma* nº 2 (1922) • Oliverio Girondo, Manifesto *Martín Fierro* (1924)

EM 1921, o jovem Borges desembarca em Buenos Aires decidido a mudar o panorama literário local, dominado pela estética simbolista-decadentista de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego e outros. Ele chega de Madri contaminado ainda pelo entusiasmo da criação do ultraísmo, que, por sua vez, haveria de servir de catalisador na formação da vanguarda argentina. Esta se inicia com um pequeno grupo, liderado por Borges, que afixa nos muros de Buenos Aires dois manifestos iniciais: as versões de 1921 e 1922 da folha mural Prisma.

Esse gesto fundador tem continuidade na revista Proa *(1922), da qual são publicados três números em sua primeira fase. "*Proa, *cujas três folhas eram desdobráveis como esse espelho triplo que torna movediça e variada a graça imóvel da mulher que reflete", comenta Borges*[1]*. No editorial, ele afirma que "o ultraísmo não é uma seita carcerária", ou seja, não está livre de influências e, de fato, nota-se na revista a herança espanhola, principalmente de Rafael Cansinos-Asséns e Guillermo de Torre. O núcleo responsável por sua publicação constituirá posteriormente a antológica geração* martinfierrista: *Borges, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, o peculiaríssimo Macedonio Fernández e outros.*

O ano de 1924 assinala a sedimentação do movimento. Por um lado, Borges começa a recuar estrategicamente dos ismos, *retomando o leme de* Proa *(2ª fase). Nesse mesmo ano, nasce o órgão mais revolucionário da vanguarda argentina:* Martín Fierro, que *irá durar até 1927. Dirigida pela heróica tenacidade de Evar Méndez, a revista tinha como mentor intelectual Oliverio Girondo. Foi ele o autor do Manifesto* Martín Fierro, *que tem a arrogância, a irreverência, o humor e o tom contundente do mais puro dos manifestos futuristas. Embora a tônica da revista seja a poesia, há inúmeros artigos sobre pintura, arquitetura, música, cinema e escultura. O impacto das informações a respeito das novas tendências e*

1. "Prólogo" em Norah Lange, *La Calle de la Tarde*, p. 6.

Ilustração da revista Ultra, *Madri, 1921.*

o caráter polêmico das questões apresentadas fazem de Martín Fierro *um divisor de águas na cultura argentina. Nesse sentido, afirma Córdova Iturburu:*

> *Sua tarefa crítica, criadora e informativa tonificou o ambiente, contribuiu de maneira decisiva para criar um clima de atenção e respeito para com a obra dos poetas e dos artistas, liquidou critérios envelhecidos, renovou o ar até então rarefeito dos meios intelectuais e levou o espírito de inovação literária a tais limites e a tão inesperados meios que até mesmo alguns vespertinos populares passaram a utilizar desconcertantes metáforas de novo cunho nas manchetes dos seus artigos e nas notas jornalísticas mais banais*[2].

A existência da revista foi sempre marcada por polêmicas. Entre elas, o episódio Florida versus *Boedo, que dividiu os escritores: os de "Boedo", mais voltados para a literatura como instrumento de transformação social, opondo-se aos "estetizantes" de "Florida". "Nenhum movimento literário argentino deste século suscitou uma atenção tão fervorosa, e não houve outro grupo de escritores argentinos que mostrasse interesse tão implacável por sua própria sobrevivência enquanto geração", afirma Francine Masiello*[3].

Também foi Martín Fierro *a primeira a questionar a pretensão de Madri de ser o eixo cultural – o "meridiano intelectual" – da produção hispano-americana. Outro caso de grande repercussão foi o de Leopoldo Lugones. De início, o poeta simbolista dera um grande apoio ao grupo que fundou a revista, mas teve a infelicidade de publicar uma contundente defesa da rima, tornando-se a partir de então alvo de críticas e escárnio.* Lunario Sentimental, *a obra mais acabada de Lugones, foi durante muito tempo chamado por Borges de* Nulario Sentimental[4].

2. *La Revolución Martinfierrista*, p. 26.
3. *Lenguaje e Ideología*, p. 12.
4. Embora Borges tenha escrito um livro sobre Lugones e até mesmo dado um curso sobre a poesia deste na Universidade do Texas em Austin, em 1962. Nesse ano, conta James E. Irby: "[Borges] brinca com as variantes absurdas do nome de Lugones: Lugolpoldo Leones, Peololdo Gulones, Deololpo Nugoles... (resquícios do jovem ultraísta que costumava zombar do *Nulario Sentimental?)*", em "Encuentro con Borges", p. 4.

A revista chegou ao fim por motivos políticos, quando sua direção recusou-se a assumir uma vinculação partidária, negando apoio ao então candidato à presidência da Argentina, Hipólito Yrigoyen.

Martín Fierro *marcou toda uma geração. Segundo Néstor Ibarra, primeiro e um dos mais lúcidos historiadores do movimento, a revista foi "a tribuna mais completa e variada de todas as manifestações modernas da arte na Argentina"*[5]*. E, pode-se acrescentar,* Martín Fierro *foi o equivalente na Argentina da Semana de Arte Moderna no Brasil: definiu um* antes e *um* depois nas *manifestações culturais e artísticas da América do Sul.*

Anatomia do meu Ultra[6]

Jorge Luis Borges

A estética é o arcabouço dos argumentos edificados *a posteriori* para legitimar os juízos que nossa intuição faz a respeito das manifestações da arte. Isso no que se refere ao crítico. No que diz respeito ao artista, o caso muda. Pode assumir todas as formas entre aqueles dois pólos antagônicos da mentalidade, que são o pólo impressionista e o pólo expressionista. No primeiro, o indivíduo se abandona ao ambiente; no segundo, o ambiente é o instrumento do indivíduo. (Aliás, é curioso constatar que os escritores autobiográficos, os que mais alarde fazem da sua rigorosa individualidade, são no fundo os mais sujeitos às realidades tangíveis. [Pío] Baroja, por exemplo.) Só há, pois, duas estéticas: a estética passiva dos espelhos e a estética ativa dos prismas[7]. Ambas podem existir juntas. Assim, na renovação literária atual – essencialmente expressionista – o futurismo, com sua exaltação da objetividade cinética do nosso século, representa a tendência passiva, mansa, de submissão ao meio...

Já assentadas estas bases, enunciarei as intenções dos meus esforços líricos.

Eu procuro neles a *sensação em si*, e não a descrição das premissas espaciais ou temporais que a rodeiam. Sempre foi costume dos poetas executar uma reversão do processo emotivo que se havia operado em sua consciência; isto é, voltar da emoção à sensação,

5. *La Nueva Poesía Argentina*, p. 17.
6. Publicado na revista madrilena *Ultra* (20 maio 1921), e reproduzido em César Fernández Moreno, *La Realidad y los Papeles* [Tr. NMG].
7. Embora Borges tenha sempre se mostrado antagônico em relação a Huidobro, não podemos deixar de observar aqui certas coincidências nos princípios estéticos de ambos: contra a arte imitativa e a favor da deformação. Ao mencionar uma "estética ativa dos prismas", Borges está mais próximo da construção cubista do que da deformação expressionista. Também há uma retomada dos princípios de Mallarmé, que menciona na apresentação a *Um Lance de Dados* as "subdivisões prismáticas da Idéia". Anos mais tarde, Oliverio Girondo falaria também da "pupila de prisma".

e desta aos agentes que a causaram. Eu – e note-se bem que falo de propósitos e não de realizações efetivadas – anseio por uma arte que traduza a emoção despojada, depurada dos dados adicionais que a precedem. Uma arte que evitasse o dérmico, o metafísico e os últimos planos egocêntricos ou mordazes.

Para isto – como para toda poesia – há dois meios imprescindíveis: o ritmo e a metáfora. O elemento acústico e o elemento luminoso.

O ritmo: não encarcerado nos pentagramas da métrica, mas ondulante, solto, redimido, bruscamente truncado.

A metáfora: essa curva verbal que traça quase sempre entre dois pontos – espirituais – o caminho mais breve.

Ultraísmo[8]

Jorge Luis Borges

Antes de começar a explicação da novíssima estética, convém elucidar o feitio do rubenianismo e do episodismo vigentes, que nós, poetas ultraístas, nos propomos tirar das ruas e abolir. E não falo do classicismo, pois o conceito que da lírica teve a maioria dos clássicos – isto é, a urdidura de narrações versificadas e embandeiradas de imagens, ou o sonoro desenvolvimento dialético de qualquer intenção ascética ou jactanciosa rendição amatória – não campeia hoje em parte alguma. No que diz respeito ao rubenianismo, posso assinalar desde já um fato significativo. Os companheiros iniciais de gesta de Rubén [Darío] vão despojando o seu trabalho das habituais topificações *[sic]* que marcam essa tendência e realizando isoladamente obras dessemelhantes. Juan Ramón Jiménez propende assim a uma sorte de psicologismo confessional e abreviado; [Ramón del] Valle-Inclán gesticula a sua incredulidade jubilosa em versos malabaristas; [Leopoldo] Lugones se esquece de [Jules] Laforgue e das metáforas formais para se encaminhar às paisagens submissas; [Ramón] Pérez de Ayala amplia em sua prosa forte e palpável a tradição de [Francisco de] Quevedo; e o cantor de *La Tierra de Alvargonzález* [Antonio Machado] encastelou-se num severo silêncio. Diante dessa divergência atual dos iniciadores, cabe encaixar aqui uma expressão de [Diego de] Torres y Villarroel e dizer que, considerado como coisa vivente, capaz de forjar beleza nova ou de esporear entusiasmos, o rubenianismo se encontra às onze e três quartos de sua vida, com as provas terminadas para esqueleto. Afirmo isso apesar da grande quantidade de moedeiros falsos da arte que nos impõem ainda as enferrujadas figuras

8. Publicado em *Nosotros* 151 (dez. 1921), e reproduzido em César Fernández Moreno, *La Realidad y los Papeles*, pp. 493-497 [Tr. NMG].

mitológicas e os imprecisos e longínquos epítetos que Darío esbanjou em muitos de seus poemas. A beleza rubeniana já é uma coisa amadurecida e saturada, semelhante à beleza de uma tela antiga, completa e eficaz na limitação dos seus métodos e em nossa aquiescência em nos deixarmos ferir por seus recursos previstos; mas, por isso mesmo, é uma coisa acabada, concluída, aniquilada[9].

Já sabemos que, manipulando palavras crepusculares, sugestões de cores e evocações versalhescas ou helênicas, obtém-se determinados efeitos, e é porfia desatinada e inútil continuarmos fazendo a prova eternamente.

Por certo, muitos poetas jovens, que se assemelham inicialmente aos ultraístas em seu tédio comum diante da bitolação rubeniana, formaram um grupo aparte, tentando rejuvenescer a lírica mediante os episódios rimados e o desalinho hábil. Refiro-me aos *sencillistas*[10], que tendem a buscar poesia no comum e no corrente, e a riscar do seu vocabulário toda palavra prestigiosa. Mas estes se equivocam também. Transportar a linguagem cotidiana para a literatura é um erro. É sabido que na conversação alinhavamos de qualquer modo os vocábulos e distribuímos os caracteres verbais com generosa imprecisão... O medo da retórica – medo justificado e legítimo – impele os *sencillistas* a outra classe de retórica envergonhada, tão postiça e deliberada quanto a geringonça acadêmica ou o palavrório lunfardo que se esparrama por qualquer obra nacional para criar o ambiente. Além disso, há outro erro mais grave do que a sua estética. Nem a escrita apressada e ofegante de algumas fragmentárias percepções nem os circunlóquios autobiográficos arrancados da totalidade dos estados de consciência e mal copiados merecem ser poesia. Com essa vontade oportunista de aproveitar o menor ápice vital, com essa comichão contínua de encadernar o universo e encaixá-lo numa estante, só se chega a uma sempiterna espionagem da própria alma, que talvez fragmenta e histrioniza o homem que a exerce.

O que fazer então? O prestígio literário está em baixa; os intelectuais temem deixar-se levar por palavras bonitas e inibem a sua emotividade perante o menor alarde oratório; as enumerações de [Walt] Whitman e o seu companheirismo veemente nos parecem longínquos e legendários; os mais acérrimos partidários do susto clamam em vão por derrocadas e apoteoses. Em que rumo aproar a lírica?

O ultraísmo é uma das tantas respostas à interrogação anterior.

9. A aversão que Borges demonstra aqui a Rubén Darío é própria da rebeldia do movimento vanguardista. Ultrapassada essa etapa, Borges nunca se cansará de elogiar o papel revolucionário do fundador do modernismo hispano-americano.
10. Referência à poesia de Baldomero Fernández Moreno (1886-1950). Poeta e prosista argentino, fundador do *sencillismo*, isto é, a procura da síntese e da exatidão do poema, o resgate do cotidiano pela poesia despojada.

O ultraísmo foi inicialmente apadrinhado pelo grande prosador sevilhano Rafael Cansinos-Asséns, e nos seus alvores não foi mais do que uma vontade ardentíssima de realizar obras novéis e ímpares, uma resolução de incessante superação.

Assim o definiu o próprio Cansinos: "O ultraísmo é uma vontade caudalosa que transborda todo limite escolástico. É uma orientação para contínuas e reiteradas evoluções, um propósito de perene juventude literária, uma antecipada aceitação de todo padrão e de toda idéia novos. Representa o compromisso de ir avançando com o tempo".

Essas palavras foram escritas no outono de 1918. Hoje, passados dois anos de variadíssimos experimentos líricos executados por um grupo de trinta poetas nas revistas espanholas *Cervantes* e *Grecia* – esta última capitaneada por Isaac del Vando Villar – podemos precisar e limitar essa ampla e precavida declaração do mestre. Esquematicamente, a presente atitude do ultraísmo pode-se resumir nos princípios que se seguem:

1° Redução da lírica ao seu elemento primordial: a metáfora.

2° Supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis.

3° Abolição dos trabalhos ornamentais, do confessionalismo, da circunstanciação, das prédicas e da nebulosidade rebuscada.

4° Síntese de duas ou mais imagens em uma, ampliando desse modo a sua faculdade de sugestão.

Os poemas ultraístas constam, pois, de uma série de metáforas, cada uma das quais tem a sua sugestividade própria e compendia uma visão inédita de algum fragmento da vida. A dessemelhança radical que existe entre a poesia vigente e a nossa é a seguinte: na primeira, o achado lírico se magnifica, se agiganta, se desenvolve; na segunda, insinua-se brevemente. E não creiam que tal procedimento menospreze a força emocional! "*Más obran quintaesencias que fárragos*" [Mais operam quintessências que farragens], disse o autor do *Criticón* [Baltasar Gracián] em máxima que seria insuperável síntese da estética ultraísta. A unidade do poema é dada pelo tema comum – intencional ou objetivo – sobre o qual versam as imagens definidoras dos seus aspectos parciais.

VIAJE
Guillermo Juan

Los astros son espuelas
que hieren los hijares de la noche
En la sombra, el camino claro
es la estela que dejó el Sol
de velas desplegadas
Mi corazón como un albatros
siguió el rumbo del sol

PRIMAVERA

Juan Las

La última nieve sobre tus hombros
¡oh amada vestida de claro!
El último arco-iris
hecho abanico entre tus manos.
Mira:
El hombre que mueve el manubrio
enseña a cantar a los pájaros nuevos
La primavera es el poema
de nuestro hermano el jardinero.

EPITALAMIO

Heliodoro Puche

Puesto que puedes hablar
no me digas lo que piensas
Tu corazón
envuelve
tu carne.
Sobre tu cuerpo desnudo
mi voz cosecha palabras.

Te traigo de Oriente el Sol
para tu anillo de Bodas.
En el hecho que espera
una rosa se desangra.

CASA VACÍA

Ernesto López-Parra

Toda la casa está llena de ausencia.
La telaraña del recuerdo
pende de todos los techos.

En la urna de las vitrinas
están presos los ruiseñores del silencio.

Hay preludios dormidos
que esperan la hora del regreso.

El polvo de la sombra
se pega a los vestidos de los muros.
En el reloj parado
se suicidaron los minutos.

A leitura desses poemas demonstra que só há uma conformidade tangencial entre o ultraísmo e as demais facções estéticas de vanguarda. A exasperada retórica e a droga dinamista dos poetas de Milão[11] se acham tão longe de nós quanto o zumbido verbal, as arrevesadas séries silábicas e o aferrado automatismo dos sonâmbulos do *Sturm*[12] ou a prolixa barafunda dos unanimistas franceses...[13]

Além dos nomes citados de poetas ultraístas, não se devem esquecer os de J. Rivas Panedas, Humberto Rivas, Jacobo Sureda, Juan Larrea, César A. Comet, Maurício Bacarisse e Eugenio Montes. Entre os escritores que, enviando-nos sua adesão, colaboraram nas publicações ultraístas, basta-me mencionar Ramón Gómez de la Serna, [José] Ortega y Gasset, [Ramón del] Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Nicolás Beauduin, Gabriel Alomar, Vicente Huidobro e Maurice Claude.

No campo das revistas, a folha decenal *[sic] Ultra* substitui atualmente *Grécia* e irradia de Madri as normas ultraístas. Em Buenos Aires, acaba de ser lançada *Prisma*, revista mural, fundada por E. González Lanuza, Guillermo Juan e este que assina. De real interesse é também o sagaz estudo antológico publicado no número 23 de *Cosmópolis* por Guillermo de Torre, brioso polemista, poeta e forjador de neologismos.

Um resumo final. A poesia lírica não fez outra coisa até agora do que cambalear entre a caça de efeitos auditivos ou visuais, e o prurido de querer expressar a personalidade do seu fazedor. O primeiro desses dois empenhos diz respeito à pintura ou à música, e o segundo se apóia num erro psicológico, já que a personalidade, o eu, é só uma ampla denominação coletiva que abrange a pluralidade de todos os estados de consciência.

11. Referência ao futurismo italiano, liderado por Marinetti.
12. Referência à revista berlinense *Der Sturm*, do grupo expressionista de mesmo nome, fundada por H. Walden em 1910. Do grupo participaram o dramaturgo August Stramm, o poeta Wilhelm Klemm e A. Döblin.
13. Unanimismo: movimento literário liderado por Jules Romains.

Qualquer estado novo que se acrescente aos outros chega a fazer parte essencial do eu e a expressá-lo: tanto o *individual* como o *alheio*. Qualquer acontecimento, qualquer percepção, qualquer idéia nos exprime com igual virtude; vale dizer, pode-se incorporar a nós... Superando essa inútil obstinação em fixar verbalmente um eu vagabundo, que se transforma a cada instante, o ultraísmo tende à meta primeira de toda poesia, isto é, à transmutação da realidade palpável do mundo em realidade interior e emocional.

Mural Prisma *nº 1*[14]

(Pregão)

Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre,
Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan

NAIPES I FILOSOFIA[15] – Embaralhando um maço de cartas, pode-se conseguir que elas saiam numa disposição mais ou menos simétrica. Claro que as combinações assim factíveis são limitadas i de modesto interesse. Mas, se em vez de manipular naipes, manipulam-se palavras imponentes i portentosas, palavras com galões i auréolas, então já muda diametralmente o assunto.

Em sua forma mais arrevesada i difícil, tenta-se até mesmo explicar a vida por meio desses desenhos, i rotulamos o baralhador de filósofo. Para que ele mereça tal nome, a tradição o força a escamotear todas as facetas da existência menos uma, sobre a qual ele assenta as demais, i a dizer que a única coisa verdadeira são os átomos ou a energia ou qualquer outra coisa...

Como se a realidade que nos oprime entranhavelmente precisasse de muletas ou explicações!

SENTIMENTALISMO PREVISTO – Em sua forma mais evidente i automática, o jogo de entrelaçar palavras campeia nessa encalacrada bobagem que é a literatura atual. Os poetas só se ocupam de mudar de lugar as bugigangas ornamentais que os rubenianos herdaram de [Luis de] Góngora – as rosas, os cisnes, os faunos, os deuses gregos, as paisagens serenas i ajardinadas – i de encadear milionariamente os frouxos adjetivos *inefável, divino, azul, misterioso*! Quanta hipocrisia i quanta mentira nesse manuseio de ineficazes i imprecisas palavras, quanto medo arrogante de penetrar verdadeiramente nas coisas, quanta impotência nessa vanglória de símbolos alheios! Enquanto isso, os demais

14. Revista mural publicada em Buenos Aires, em dez. 1921 [Tr. NMG].
15. O uso do "*i*" no lugar do "*y*" [e] revela um Borges preocupado em romper com as rígidas normas gramaticais do espanhol e em aproximar a linguagem escrita da linguagem oral.

líricos, aqueles que não ostentam a tatuagem azul rubeniana, exercem um episodismo loquaz i fomentam penas rimáveis que, esmaltadas de visualidades oportunas, venderão depois, com um gesto de amestrada simplicidade i de espontaneidade prevista.

ESTAGNAÇÃO DO LIVRE – I uns i outros mancebos da cultura latina, apostadores da sua alma, pedestalizam-se sobre as marmóreas leis estéticas para dignificar exercício tão lamentável. Todos querem realizar obras densas i perenes. Todos vivem na sua autobiografia, todos acreditam na sua personalidade, essa miscelânea de percepções entremeadas de salpicaduras de citações, de admirações provocadas i pontiaguda lirastenia. Todos tendem para a enciclopédia, para as efemérides i para os volumes densos.

O conceito histórico da vida morde as suas horas. Em vez de concederem a cada instante o seu caráter suficiente i total, colocam-nos em hierarquias prolixas. Escrevem dramas i romances abarrotados de encruzilhadas espirituais, de gestos culminantes i de apoteoses nas quais se estagna definitivamente o viver. Inventaram esse arcabouço literário – a estética – segundo o qual é preciso preparar as situações i combinar as imagens, i que converte o que deveria ser ágil i saltitante num esforço indigno i trabalhoso. Idiotice que os faz urdir um soneto para colocar uma linha i dizer em duzentas páginas o que caberia em duas linhas. (Desde já pode-se assegurar que o romance, essa coisa maciça arquitetada pela superstição do eu, vai desaparecer, como sucedeu com a epopéia i com outras categorias dilatadas)[16].

ULTRA – Nós, os ultraístas – nesta época de mascates que exibem corações dissecados i plasmam o rosto em carnavais de trejeitos – queremos desestagnar a arte. Lícito i invejável como qualquer outro prazer é aquele motivado pelas palavras eficazmente travadas, mas há que convir no absurdo de honrar os que lhe vendem traficando com adulações baratas i tramóias antiqüíssimas. Nossa arte quer superar essas artimanhas de sempre i descobrir facetas imprevistas no mundo. Sintetizamos a poesia em seu elemento primordial: a metáfora, à qual concedemos uma independência máxima, que vai além das brincadeirinhas daqueles que comparam entre si coisas de forma semelhante, equiparando a lua a um circo. Cada verso de nossos poemas possui a sua vida individual i representa uma visão inédita. O Ultraísmo tende assim para a formação de uma mitologia emocional i variável. Seus versos, que excluem o palavrório i as vitórias baratas conseguidas mediante o abuso de palavras exóticas, têm a contextura decisiva dos radiogramas.

16. Borges, já aos 22 anos, mostra sua preferência pelas formas literárias breves e sua aversão ao romance. A idéia da negação do "eu" reapareceria anos mais tarde, elaborada no belíssimo ensaio "La Nadería de la Personalidad", em *El Idioma de los Argentinos*.

REMATE – Lançamos *Prisma para* democratizar essas normas. Embandeiramos as ruas de poemas, iluminamos com lâmpadas verbais os seus caminhos, cingimos os seus muros com trepadeiras de versos: que eles, alçados como gritos, vivam a momentânea eternidade de todas as coisas, i que a sua beleza dadivosa i transitória seja comparável à de um jardim vislumbrando a música esparramada por uma janela aberta i que enche toda a paisagem.

Mural Prisma *nº 2*[17]

Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan

Pela segunda vez, perante a copiosa indiferença dos muitos, a voluntária incompreensão dos poucos i a satisfação espiritual dos únicos, alegramos com versos as paredes.

Voltamos a crucificar nossos poemas sobre o acaso dos olhares.

Esta maneira de manifestarmos o nosso trabalho causou surpresa; mas a verdade é que isto – quixotada, burla contra os comerciantes da arte, atalho para a fama, o que quiserdes – é aqui o de menos. O importante são os nossos versos.

Aqui os deixamos sangrantes da emoção nossa, sob as machadadas do sol, porque eles não precisam da cumplicidade do claro-escuro.

Nenhuma falsa cor vai se desbotar, nenhum reboque vai se soltar.

Os cantos i os museus para a velha arte tradicional, borrada de cores berrantes i prenhe de artifícios, esfarrapada de imagens i mendigante ou ladra de motivos.

Para nós a vida entusiasmada i simultânea das ruas, a glória das manhãzinhas ingênuas i o mel das tardes maduras, o constrangimento dos outros cartazes i a dor da depredação dos gaiatos; para nós a tragédia dos domingos e dos dias cinzentos.

Fartos daqueles que, não contentes com vender, chegaram a alugar a sua emoção i a sua arte, prestamistas da beleza, dos que espremem a mísera idéia caçada por casualidade, talvez roubada, nós, milionários de vida e de idéias, saímos para presenteá-las nas esquinas, para esbanjar as abundâncias da nossa juventude, desatendendo as vozes dos avaros de sua miséria.

Olhai o que vos damos sem repарardes em como[18].

17. Revista mural publicada em Buenos Aires, em 1922. Exemplar da SADE (Sociedad Argentina de Escritores) [Tr. NMG].
18. Seguem-se no original os seguintes poemas: "Poema Pastoral", de Adriano del Valle; "Nocturno", de Eduardo González Lanuza; "Tormenta", de Francisco (?) Piñero; "Bahía", de R. Yépez Alvear; "Iglesia" e "Plaza", de Guillermo Juan; "Auriculares", de Guillermo de Torre; "Atardecer", de Jorge Luis Borges; "El Oso", de Salvador Reyes; e "Poema", de Jacobo Sureda.

Cabeçalho da revista Prisma, *Buenos Aires,* 1922.

Manifesto Martín Fierro[19]

Oliverio Girondo

Diante da impermeabilidade hipopotâmica do honorável público.

Diante da funerária solenidade do historiador e do catedrático, que mumifica tudo quanto toca.

Diante do receituário que inspira as elucubrações dos nossos mais "belos" espíritos e do gosto pelo *anacronismo* e *mimetismo* que eles demonstram.

Diante da ridícula necessidade de fundamentar o nosso nacionalismo intelectual insuflando valores falsos que à primeira alfinetada murcham como porquinhos.

Diante da incapacidade de contemplar a vida sem escalar as estantes das bibliotecas.

E, sobretudo, diante do pavoroso medo de errar que paralisa o próprio ímpeto da juventude, mais estagnada do que qualquer burocrata aposentado:

19. Publicado em *Martín Fierro* 4 (15 maio 1924) [Tr. NMG].

Martín Fierro sente a necessidade imprescindível de se definir e de chamar a quantos são capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA SENSIBILIDADE e de uma NOVA COMPREENSÃO que, ao nos conciliarem com nós mesmos, descobrem-nos panoramas imprevistos, e novos meios e formas de expressão.

Martín Fierro aceita as conseqüências e as responsabilidades de posicionar-se, porque sabe que disso depende a sua saúde. Ciente dos seus antecedentes, da sua anatomia, do meridiano em que caminha, consulta o barômetro, o calendário, antes de sair à rua para vivê-la com seus nervos e com sua vitalidade de hoje.

Martín Fierro sabe que "tudo é novo sob o sol", se tudo for olhado com pupilas atuais e exprimido com sotaque contemporâneo.

Martín Fierro sente-se, por isso, mais à vontade num transatlântico moderno do que num palácio renascentista, e sustenta que um bom HISPANO-SUIZA[20] é uma *obra de arte* muitíssimo mais perfeita do que uma liteira da época de Luís XV.

Martín Fierro vê uma possibilidade arquitetônica num baú *innovation*[21], uma lição de síntese num radiograma, uma organização mental numa rotativa, sem que isso o impeça de possuir – como as melhores famílias – um álbum de retratos, que folheia, de vez em quando, para se descobrir através de um antepassado... ou rir do seu colarinho e da sua gravata.

Martín Fierro acredita na importância da contribuição intelectual da América, prévia tesourada a todo cordão umbilical. Acentuar e generalizar para as demais manifestações intelectuais o movimento de independência iniciado, no idioma, por Rubén Darío não significa, entretanto, que haveremos de renunciar, nem muito menos que finjamos desconhecer que todas as manhãs nos servimos de um creme dental sueco, de umas toalhas francesas e de um sabonete inglês.

Martín Fierro tem fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nosso ouvido, em nossa capacidade digestiva e de assimilação.

Martín Fierro, artista, esfrega-se os olhos a cada instante para remover as teias de aranha tecidas continuamente pelo hábito e pelo costume. Entregar a cada novo amor uma nova virgindade, e que os excessos sejam a cada dia diferentes dos excessos de ontem e de amanhã! Esta é para ele a verdadeira santidade do criador!... Há poucos santos!

Martín Fierro, crítico, sabe que uma locomotiva não é comparável a uma maçã, e o fato de que todo mundo compare uma locomotiva com uma maçã e alguns optem pela locomotiva e outros pela maçã ratifica para ele a suspeita de que há muito mais negros do que se pensa. Negro o que exclama "Colossal!" e acredita ter dito tudo. Negro o que

20. Marca de um automóvel da época.
21. *Innovation:* loja em Paris que na época confeccionava baús apropriados para os porta-malas dos carros.

necessita cegar-se com coisas fulgurantes e não fica satisfeito se não se cegar com coisas fulgurantes. Negro o que tem as mãos achatadas como um prato de balança e sopesa tudo e tudo julga pelo peso. Há tantos negros!...

Martín Fierro só aprecia os negros e os brancos que são realmente negros ou brancos e não têm a mínima intenção de mudar de cor.

O senhor simpatiza com *Martín Fierro*?

Colabore com *Martín Fierro!*

Assine *Martín Fierro*!

Brasil

• Mário de Andrade, "Prefácio Interessantíssimo" (1922), "A Escrava que Não é Isaura" (1922-1925) • Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924), Manifesto Antropófago (1928) • Manifesto do Grupo *Verde* de Cataguases (1927)* • Menotti del Picchia *et al.*, Nhengaçu Verde-Amarelo(1929)**

"Vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra." Com essas palavras, Mário de Andrade rememora, vinte anos depois, o significado da Semana de Arte Moderna[1]*. Também conhecida como Semana de 22, ela tem lugar no Teatro Municipal de São Paulo, de 13 a 18 de fevereiro de 1922. Esse evento na realidade oficializa e consolida um movimento cujas primeiras manifestações ocorrem ainda na década de 1910.*

O "estopim do modernismo"[2] *é a exposição de pintura de Anita Malfatti, em 1917, ano em que ela volta de Berlim e de Nova York após ter assimilado as novas tendências e a pincelada expressionista. A mostra, realizada numa galeria da rua Líbero Badaró, provoca uma espécie de comoção no pacato ambiente cultural de São Paulo*[3]*. Primeiro com a pintura de Anita e, depois, com a escultura de Victor Brecheret, descoberto na mesma época por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, as primeiras manifestações da modernidade iam conquistando seu espaço na cidade que seria o centro da transformação da arte contemporânea no Brasil.*

A literatura moderna ainda demoraria um pouco para se consolidar. Paulicéia Desvairada *(1922), de Mário de Andrade, surge no mesmo ano da Semana, inaugurando um novo ciclo na lírica brasileira. Juntamente com* Pau Brasil *(1925), de Oswald de Andrade, seriam estas*

* Este manifesto foi deslocado para a p. 281, setor *Revistas* desta antologia, como introdução à revista *Verde*, por uma questão de coerência temática.

** O meu texto referente a este manifesto encontra-se no capítulo dedicado à polêmica Antropofagia *versus* Verde-Amarelismo, pp. 557-559 desta antologia.

1. *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 238.
2. Mário da Silva Brito, em *História do Modernismo Brasileiro*, p. 72.
3. Ver o detalhado relato da polêmica desencadeada pelo artigo de Monteiro Lobato, "Paranóia ou Mistificação", contra a exposição de Anita Malfatti, em *Idem*, pp. 52-67.

as manifestações mais renovadoras da nova estética. Por outro lado, A Escrava que Não é Isaura (1925), também de Mário, viria a representar a reflexão teórica de maior alcance sobre o espírito moderno. Posteriormente, os romances Memórias Sentimentais de João Miramar (1924) e Serafim Ponte Grande (1933), de Oswald de Andrade, e Macunaíma (1928), de Mário de Andrade, revolucionariam toda a ficção realizada até a data[4].

O movimento modernista, embora difundido por todo o país, teve como figuras centrais Mário de Andrade e Oswald de Andrade. De caráter apolíneo, Mário dedicou-se a refletir sobre vários aspectos da cultura brasileira: os mitos, a música, o folclore e a língua; além disso, manteve, ao lado de eruditas pesquisas, vastíssima correspondência. Ele é inclusive responsável pela denominação "modernismo". Segundo Oswald de Andrade, "a princípio, aceitou-se sem hesitação o epíteto 'futurista'. Depois, começaram os escrúpulos partidos sobretudo de Mário de Andrade. Ele, nacional e nacionalista como era, não se sentia à vontade dentro do rótulo estrangeirante. Assim, pouco a pouco, foi encontrada a palavra 'Modernista' que todo o mundo adotou"[5]. Dionisíaco, pantagruélico e mercurial, Oswald chocava, estimulava e sabia dar o tom polêmico necessário ao momento. A história do movimento modernista ainda carece de um balanço objetivo dessas duas figuras, que não podem ser pensadas isoladamente.

O movimento modernista brasileiro foi o resultado dos esforços de um grupo que, embora possuísse lideranças muito bem definidas, contou com a participação direta e indireta de um grande número de pessoas. Nesse sentido, foi fundamental o trabalho de divulgação e crítica de Menotti del Picchia, que assinava matérias jornalísticas com o pseudônimo de "Hélios". As polêmicas presenças de Monteiro Lobato, Plínio Salgado e Graça Aranha – este último voltara da Europa em fins de 1921 para integrar-se ao movimento – sem dúvida reavivaram as discussões em torno da definição da nova estética. Guilherme de Almeida, Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado, Rubens Borba de Moraes também engrossavam as fileiras do movimento. De modo mais tangencial, participaram Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda e Carlos Drummond de Andrade. Na escultura, Brecheret; na arquitetura, Warchavchick; na música, Heitor Villa-Lobos. E se a pintura teve Anita Malfatti como ponta de lança, não menos importantes seriam as participações de Di Cavalcanti – idealizador da Semana –, Lasar Segall e, posteriormente, Tarsila do Amaral. As aristocráticas figuras de Paulo Prado, autor de Retrato do Brasil (1928), e Olívia Guedes Penteado foram fundamentais para a promoção dos encontros e o patrocínio de muitos dos eventos, como, por exemplo, a vinda de Blaise Cendrars ao Brasil em 1924, 1926 e 1927.

4. Afirma Haroldo de Campos, em *Morfologia do Macunaíma*, p. 8: "Considero os três livros como uma trilogia virtual escrita por dois autores que a vida separou, mas que se reconciliam não apenas pelo acaso dos sobrenomes e pelo papel de liderança em nosso Modernismo, mas por esses três livros de certa forma irmãos congeniais".
5. "O Modernismo", p. 28.

A expressão concreta da animosidade com que as novas idéias iam se disseminando e sua repercussão ficam registradas nas inúmeras revistas de vanguarda que cruzam o país de Norte a Sul: Klaxon, Festa, Estética, Revista de Antropofagia, Arco & Flexa, Verde *e várias outras, culminando, no final da década, com* O Homem do Povo. *São elas vivos representantes de uma época, retratada através da linguagem coloquial e agressiva dos manifestos, cartas abertas, textos de abertura e inevitáveis polêmicas internas. Mais do que as obras literárias propriamente ditas, foram as revistas o mais eficaz instrumento de divulgação do modernismo.*

O fato de a Semana de 22 ter sido pensada como parte das comemorações do Centenário da Independência contribuiu para a formalização de preocupações nacionalistas que sempre estiveram presentes nas discussões. A tentativa de definição de um "caráter nacional" – que já aparecera como centro de reflexões em obras como Juca Mulato *(1917), de Menotti del Picchia;* Urupês *(1918), de Monteiro Lobato;* Pau Brasil *(1925), de Oswald de Andrade; e* Retrato do Brasil *(1928), de Paulo Prado – alcança sua maior expressão em* Macunaíma *(1928), de Mário de Andrade. Com o ideário antropofágico de Oswald de Andrade, acentuava-se a intensidade das polêmicas, tanto na* Revista de Antropofagia *(1928-1929) como na acirrada briga com o grupo verde-amarelista, liderado por Plínio Salgado (que, em 1927, publicaria, juntamente com Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo,* O Curupira e o Carão*). Nas palavras de Mário de Andrade, o modernismo foi o "criador de um estado de espírito nacional"*[6].

Assim como a produção estética dos anos 1920 está estreitamente vinculada aos movimentos europeus de vanguarda, a questão política vem contaminada pelas seqüelas da Primeira Guerra e da Revolução Russa. "O principal efeito da revolução russa, entre nós, foi, sem dúvida, a greve geral que eclodiu em São Paulo, no ano de 1917, e em que tomaram parte setenta mil operários [...] dessa fracassada greve geral, a primeira no Brasil, é conseqüência direta a fundação do Partido Comunista", observa Mário da Silva Brito[7]. *Ainda no que se refere às preocupações nacionalistas, merece destaque a "Gramatiquinha da Fala Brasileira", projeto marioandradino muito refletido, realizado parcialmente na sua própria escritura, mas nunca sistematizado. Seu desejo era o de "abrasileirar" a língua portuguesa usada no Brasil, reduzindo as diferenças entre a língua culta e a falada, rompendo assim com as rígidas normas acadêmicas. A famosa "Carta às Icamiabas", capítulo central de* Macunaíma, *é uma das formas paródicas que Mário encontrou para criticar a retórica lusitana vigente.*

No panorama continental da América Latina, nenhum dos movimentos de vanguarda teve a riqueza, a diversidade e a amplitude de reflexão crítica existentes na produção dos modernistas brasileiros na década de 1920.

6. *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 16.
7. *História do Modernismo Brasileiro*, p. 138.

Prefácio Interessantíssimo & A Escrava que Não é Isaura

A modernidade trouxe, entre outras coisas, a prática da reflexão sobre a própria linguagem. É o que faz Huidobro ao inaugurar o ciclo das vanguardas na América espanhola, exercendo permanentemente o questionamento de sua própria produção escritural, primeiro em manifestos e depois até mesmo em poemas, como "Arte Poética", um texto clássico do criacionismo. Pouco tempo depois, em 1919, encontramos no Brasil o contundente verso metalingüístico em que Manuel Bandeira afirma:

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...[8]

Talvez seja Mário de Andrade quem tenha produzido as reflexões mais conseqüentes sobre a poesia moderna, em dois textos fundamentais para a compreensão do modernismo: o "Prefácio Interessantíssimo", introdução em verso livre a Paulicéia Desvairada, *escrito em 1920, e o longo ensaio* A Escrava que Não é Isaura, *dedicado a Oswald de Andrade, que tem por subtítulo "Discurso sobre Algumas Tendências da Poesia Modernista", e que foi composto entre abril e maio de 1922 mas publicado apenas em 1925. Entre outros questionamentos relevantes, Mário de Andrade desenvolve a idéia da "polifonia poética" ou do "simultaneísmo" na linguagem. Inspirado na simultaneidade sonora da composição musical, Mário de Andrade procura captar e refletir na escritura uma percepção simultânea de sensações e eventos da maneira menos linear e mimética possível: "Não repetimos o realismo exterior (fotografia, cópia) mas deformamo-lo (realismo psíquico)". Além da polifonia musical, a composição em mosaico dos jornais o leva a tentar o rompimento da linearidade. Ao sistematizar essas idéias, Mário define as leis estéticas da nova poesia:*

Tecnicamente: Verso livre, rima livre, vitória do dicionário.
Esteticamente: Substituição da ordem intelectual pela ordem
subconsciente, rapidez e síntese, polifonismo.

8. "Os Sapos", em *Carnaval* (1919), reproduzido em Manuel Bandeira, *Poesias Reunidas. Estrela da Vida Inteira,* p. 46. Note-se também que essas "críticas céticas" serão de alguma maneira retomadas posteriormente por Carlos Drummond de Andrade, no texto de abertura de *A Revista,* "Para os Céticos" (ver p. 267).

O que mais aproxima Mário de Andrade de Huidobro é a teoria do poeta como o verdadeiro Criador consciente do texto literário[9]*. Estabelece assim a diferença entre* cópia *e* criação, *fazendo parte desta última a deformação e a síntese. Em seguida, Mário vincula inspiração e criação a duas etapas diferenciadas: a da intuição e a da organização consciente. A primeira é da ordem do subconsciente; a segunda, um ato de vontade racional. Outra das vertentes inspiradoras de Mário é sem dúvida a psicanálise freudiana, no que se refere ao papel desempenhado pelo subconsciente e ao princípio da livre associação: "Derivada desse princípio da Ordem Subconsciente avulta na poesia modernista a associação de imagens".*

Além dessas considerações sobre os princípios da composição, Mário se detém nos novos temas poéticos. Ele não escapa à sedução de cantar a cidade, como o fizeram posteriormente Borges, em Fervor de Buenos Aires *(1923), ou T. S. Eliot, em* The Waste Land *(1922). O título já é forte índice dessa nova poesia urbana:* Paulicéia Desvairada, *que abre com uma epígrafe do poeta belga Émile Verhaeren, autor de* Les Villes Tentaculaires. *Mário fala do "asfalto quotidiano da poesia de 1922" e se percebe como o primitivo de uma nova era, preso às malhas contraditórias de uma tradição primitiva e da modernidade trepidante da megalópole: "Com o vário/ alaúde que construí, me parto por essa selva/ selvagem da cidade". Nota-se aí uma resposta baudelairiana ao poeta romântico e encastelado do século XIX. Mário de Andrade vê o processo de criação artística não como algo imanente, mas integrado a um sistema social de percepção e recepção, no qual aumenta a responsabilidade do leitor do texto, já que agora cabe a ele decifrar as dificuldades que se apresentam.*

Beatriz Sherman, Silhueta de Mário de Andrade, 1922.
Exposição do Centenário da Independência.

9. Mário de Andrade é diretamente influenciado por Vicente Huidobro através dos artigos que este publica na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, da qual era assíduo leitor. Ver Maria Helena Grembecki, *Mário de Andrade e* L'Esprit Nouveau; e Raúl Antelo, "Desvairismo e Criação Pura", em *Na Ilha de Marapatá*.

Prefácio Interessantíssimo[10]
(Fragmentos)
Mário de Andrade

Dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi.
E. Verhaeren

Leitor:
Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil.

[...]

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem
pensar tudo o que meu inconsciente me grita.
Penso depois: não só para corrigir, como para
justificar o que escrevi. Daí a razão deste
Prefácio Interessantíssimo.

[...]

Um pouco de teoria?
Acredito que o lirismo, nascido no
subconsciente, acrisolado num pensamento claro
ou confuso, cria frases que são versos inteiros,
sem prejuízo de medir tantas sílabas, com
acentuação determinada.
[...]

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer
impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte,
que, somada a Lirismo, dá Poesia[11], não
consiste em prejudicar a doida carreira do
estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas
de arame do caminho. Deixe que tropece, caia

10. Publicado em *Paulicéia Desvairada* (São Paulo, 1922) e reproduzido em Mário de Andrade, *Poesias Completas*, pp. 59-77.
11. Lirismo + Arte = Poesia. Fórmula de P. Dermée [N. do A.].

e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.

[...]

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.

[...]

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho.

[...]

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo "ão".

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade.

Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez
dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo.
Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo
é grande demais para mim, e inda bebo no copo
dos outros.

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?
A poética está muito mais atrasada que a
música. Esta abandonou, talvez mesmo antes
do século 8, o regime da melodia quando muito
oitavada, para enriquecer-se com os infinitos
recursos da harmonia. A poética, com rara
exceção até meados do século 19 francês, foi
essencialmente melódica. Chamo de verso
melódico o mesmo que melodia musical:
arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas,
contendo pensamento inteligível.
Ora, si em vez de unicamente usar versos
melódicos horizontais:
"Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea
Comparece ante a austera e rígida assemblea
Do Areópago supremo..."
fizermos que se sigam palavras sem ligação
imediata entre si: estas palavras, pelo fato
mesmo de se não seguirem intelectual,
gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras,
para a nossa sensação, formando, não mais
melodias, mas harmonias.
Explico milhor:
Harmonia: combinação de sons simultâneos.
Exemplo:
"Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas...
Povoar!..."
Estas palavras não se ligam. Não formam
enumeração. Cada uma é frase, período elíptico,
reduzido ao mínimo telegráfico.
Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte
de frase (melodia), a palavra chama a atenção

para seu insulamento e fica vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado* e QUE NÃO VEM. "Lutas" não dá conclusão alguma a "Arroubos"; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico.
Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.
Assim, em *Paulicéia Desvairada* usam-se o verso melódico:
"São Paulo é um palco de bailados russos";
o verso harmônico:
"A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...";
e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):
"A engrenagem trepida... A bruma neva..."
Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí.

[...]

Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado. Por isso poetas sinceros confessam nunca ter escrito seus milhores versos. Rostand por exemplo; e, entre nós, mais ou menos, o sr. Amadeu Amaral. Tenho a felicidade de escrever meus milhores versos. Milhor do que isso não posso fazer.

[...]

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é

inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.

Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. Que quer você? Consigo passar minhas sedas sem pagar direitos. Mas é psicologicamente impossível livrar-me das injeções e dos tônicos.

[...]

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Alvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes.

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte.

O passado é lição para se meditar, não para
reproduzir.
"E tu che sé costí, anima viva.
Partiti da cotesti che son morti".
Por muitos anos procurei-me a mim mesmo.
Achei. Agora não me digam que ando à procura
de originalidade, porque já descobri onde ela
estava, pertence-me, é minha.

[...]

E não quero discípulos. Em arte: escola =
imbecilidade de muitos para vaidade dum só.

Poderia ter citado Gorch Fock. Evitava o
Prefácio Interessantíssimo. "Toda canção de
liberdade vem do cárcere".

A Escrava que Não é Isaura[12]

(Discurso sobre Algumas Tendências da Poesia Modernista)
(Fragmentos)
Mário de Andrade

A Oswaldo de Andrade

PARÁBOLA

Começo por uma história. Quasi parábola. Gosto de falar por parábolas como Cristo...

[...]

... e Adão viu Iavé tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. Invejoso e macaco o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária tirou da língua um outro ser. Era também – primeiro plágio! – uma mulher. Humana, cósmica e bela. E para exemplo das gerações futuras Adão colocou essa mulher nua e eterna no cume do Ararat[13]. Depois do pecado porém

12. Publicado em 1925; reproduzido em *Obra Imatura*, pp. 195-275.
13. Montanha da Anatólia onde, conforme a Bíblia, deteve-se a arca de Noé.

indo visitar sua criatura notou-lhe a maravilhosa nudez. Envergonhou-se. Colocou-lhe uma primeira coberta: a folha de parra.

Caim, porque lhe sobrassem rebanhos com o testamento forçado de Abel, cobriu a mulher com um velocino alvíssimo. Segunda e mais completa indumentária.

E cada nova geração e as raças novas sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava do Ararat sobre ela depunham os novos refinamentos do trajar. Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas.

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar[14] de sedas, setins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Arthur Rimbaud.

Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?

PRIMEIRA PARTE

Começo por conta de somar:

Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes.

Explico: o homem pelos sentidos recebe a sensação. Conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva sente sem que nisso entre a mínima parcela de inteligência a NECESSIDADE DE EXPRESSAR a sensação recebida por meio do gesto[15]. (Falo gesto no sentido empregado por Ingenieros: gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito.)

A esta necessidade de expressão – inconsciente, verdadeiro ato reflexo – junta-se a NECESSIDADE DE COMUNICAÇÃO de ser para ser tendente a recriar no espectador uma comoção análoga à do que a sentiu primeiro.

O homem nunca está inativo. Por uma condenação aasvérica movemo-nos sempre no corpo ou no espírito. Num lazer pois (e é muito provável que largos fossem os la-

14. Pico do Himalaia Central, no Nepal, que durante muito tempo foi confundido com o Everest.
15. Seria talvez mais exato dizer: necessidade de exteriorizar [N. do A.].

zeres nos tempos primitivos) o homem por NECESSIDADE DE AÇÃO rememora os gestos e os reconstrói. Brinca. Porém *CRITICA* esses gestos e procura realizá-los agora de maneira *mais expressiva* e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira *mais agradável*.

Já agora temos bem característico o fenômeno: bela-arte.

Das artes assim nascidas a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia.

[...]

Paulo Dermée resolve também a concepção modernista de poesia a uma conta de somar. Assim: Lirismo + Arte = Poesia.

Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas errou a fórmula. 1°: Lirismo, estado ativo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. Da Vinci criando *Il Cavallo*, Greco pintando o *Conde de Orgaz*, Dostoievsky escrevendo *O Duplicata* obedeceram a uma impulsão lírica, tanto como Camões escrevendo Adamastor. 2°: Dermée foi leviano. Diz *arte* por *crítica* e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas. 3°: E esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes... Corrigida a receita, eis o marron-glacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia.

(E escrevo "lirismo puro" para distinguir a poesia da prosa de ficção pois esta partindo do lirismo puro não o objetiva tal como é mas pensa sobre ele, e o desenvolve e esclarece. Enfim: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência embora nem sempre seguida.)

[...]

Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. D'aí ter escrito Dermée: "O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria".

E reparastes que falei em adquirir um máximo de expressão e não um máximo de prazer, de agradável, de beleza enfim? Estará mesmo o Belo excluído da poesia modernista? Creio que não. E mesmo Luís Aragon no fim do esplêndido "Lever" considera:

La Beauté, la seule vertu
qui tende encore ses mains pures.

Mas a beleza é questão de moda na maioria das vezes. As leis do Belo eterno artístico ainda não se descobriram. E a meu ver a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQÜÊNCIA. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza. Há sempre uma idéia, acrescentarei: mais vital que dirige a criação das obras-

primas. O próprio Mozart que para mim de todos os artistas de todas as artes foi quem milhor realizou a beleza insulada, sujeitou-a à expressão. Apenas pensava que esta não devia ser tão enérgica a ponto de "repugnar pelo realismo".

O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da feialdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da geminação obrigatória a que o sujeitou a humana estultície. Por isso Tristão Tzara no *Cinema Calendrier* dirige uma carta a:

francis picabia
qui saute
avec de grandes et de petites idées
pour l'anéantissement de Pancienne beauté & comp.

Quem procurar o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de euritmias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, da exata compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura.

Mas onde está meu assunto?

É que, leitores, a respeito de arte mil e uma questões se amatulam tão intimamente, que falar sobre uma delas é trazer à balha todas as outras... Corto cerce a fala sobre a beleza e desço de tais cogitações olímpicas, 5000 metros acima do mar, ao asfalto quotidiano da poesia de 1922.

[...]

O movimento lírico nasce no eu profundo. Ora: observando a evolução da poesia através das idades que se vê? O aumento contínuo do Gaurisancar de tules, nanzuques, rendas, meias de seda etc. da parábola inicial. Foi a inteligência romantizada pela preocupação de beleza, que nos levou às duas métricas existentes e a outros crochets, filets e frivolités. Pior ainda: a inteligência, pesando coisas e fatos da natureza e da vida, escolheu uns tantos que ficaram sendo os *assuntos poéticos*.

[...]

O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas – para me servir da comparação de Ribot[16]. A inteligência do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema. Assim virgem, sinté-

16. "A inspiração parece um telegrama cifrado que a atividade inconsciente envia à atividade consciente, que o traduz" [N. do A.].

tico, enérgico, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. Reproduzi-las!... E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!

[...]

Assim pois a modernizante concepção de Poesia que, aliás, é a mesma de Adão e de Aristóteles e existiu em todos os tempos, mais ou menos aceita, levou-nos a dois resultados – um novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade:

1°: respeito à liberdade do subconsciente. Como conseqüência: destruição do assunto poético;

2°: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria.

SEGUNDA PARTE

Mas essa inovação (respeito à liberdade do subconsciente), que é justificada pela ciência[17], leva a conclusões e progressos. É por ela que o homem atingirá na futura perfeição de que somos apenas e modestamente os primitivos o ideal inegavelmente grandioso da "criação pura" de que fala Huidobro.

Novidade pois só existe uma: objetivação mais aproximada possível da consciência subliminal.

Mas isso ainda não é arte.

Falta o máximo de crítica de que falei e que Jorge Migot chama de "vontade de análise".

Agora vereis si essa vontade de análise existe, pela concordância dos princípios estéticos e técnicos que já determinamos com o princípio psicológico de que partimos. Todas as leis proclamadas pela estética da nova poesia derivam corolariamente da observação do moto lírico[18].

17. "Il n'y a qu'une autorité actuellement indiscutée, c'est la science", Grasset [N. do A.].

18. Aqui saliento uma grande diferença entre a poética modernista e as passadas. Nestas há leis de bom proceder, há "Don't", há manuais do bom conselheiro, há regras de preconceito artístico, teias concêntricas da Beleza imitativa, há Estradas que conduzem à Akademia Brasileira de Lettras. "Clame a saparia/ Em críticas céticas,/ Não há mais poesia,/ Mas há artes poéticas!" [Manoel Bandeira. *Carnaval* é de 1919. Manoel Bandeira – São João Batista da Nova Poesia.] Na orientação modernizante seguem-se indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual. Não só encontram nela regras de arame farpado que constrangem senão indicações que facilitam. E tanto mais legítimas que são tiradas da realidade exterior e do maquinismo psicológico [N. do A. no apêndice do ensaio].

Derivam não é bem exato. Fazem parte dele. Têm mais ou menos o papel das homeomerias de Anaxágoras: concorrem para a existência do lirismo – sempre vário, em constante mudança.

Tecnicamente são:

Verso livre,
Rima livre,
Vitória do dicionário.

Esteticamente são:

Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente,
Rapidez e Síntese,
Polifonismo.

Denomino Polifonismo a Simultaneidade dos franceses, com Epstein por cartaz, o Simultaneísmo de Fernando Divoire, o Sincronismo de Marcelo Fabri.

Explicarei mais adiante estes *ismos* e a razão do meu termo.

[...]

Substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente.

Esse um dos pontos mais incompreendidos pelos passadistas.

Entre os próprios poetas que poderiam ser qualificados de modernizantes reina contradição. Nem todos seguem o processo.

Na Itália por exemplo, a não ser o grande Folgore, o Soffici dos *Quimismos Líricos* e mais algum raro exemplo, a lógica intelectual é romanticamente respeitada.

Entre nós muitos não a abandonaram.

Na verdade: tal substituição duma ordem por outra tem perigos formidáveis. O mais importante é o hermeticismo absolutamente cego em que caíram certos franceses na maioria de seus versos.

Erro gravíssimo.

E falta de lógica.

O poeta não fotografa o subconsciente.

A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção. Embora a atenção para o poeta modernista se sujeite curiosa ao borboletear do subconsciente – asa trepida que se deixa levar pelas brisas das associações – a atenção continua a existir e mais ou menos uniformiza as impulsões líricas para que a obra de arte se realize. [...]

(E é por isso que nossa poesia poderá chamar-se de psicológica e subconsciente sem que deixe de ter um tema principal, um assunto que originado do moto-lírico inicial volta sempre a ele ou continua integral *pelo esforço da atenção.*)

A reprodução exata do subconsciente, quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas *lirismo* não é *poesia.*

O poeta *traduz* em línguas conhecidas o eu profundo. Essa tradução se efetua na inteligência por um juízo, pelo que é na realidade em psicologia "associação de idéias".

O poeta modernista usa mesmo o máximo de trabalho intelectual pois que atinge a abstração para notar os universais.

[...]

Rapidez e Síntese.

Congregam-se intimamente.

Querem alguns filiar a rapidez do poeta modernista à própria velocidade da vida hodierna...

Está certo. Este viver de ventania é exemplo e mais do que isso circunstância envolvente que o poeta não pode desprezar.

Creio porém que essa não foi a única influência.

A divulgação de certos gêneros poéticos orientais, benefício que nos veio do passado romantismo, os tankas, os hai-kais japoneses, o ghazel, o rubai persas por exemplo creio piamente que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas.

[...]

Geralmente os poetas modernistas[19] escrevem poemas curtos. Falta de inspiração? de força para *Colombos* imanes? Não. O que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis.

Nossa poesia é resumo, essência, substrato.

[...]

Ronald de Carvalho tem poemas minúsculos de grande beleza.

Mas essa rapidez material não nos interessa tanto. Sob o ponto de vista ocidental, moderno é uma das conseqüências apenas da rapidez espiritual que se caracteriza em nós muito mais pela síntese e pela abstração.

O homem instruído moderno, e afirmo que o poeta de hoje é instruído, lida com letras e raciocínio desde um país da infância em que antigamente a criança ainda não ficara pasmada siquer ante a glória da natureza. Um menino de 15 anos neste maio de 1922 já é um cansado intelectual.

"Ela (a atenção) é uma das condições indispensáveis para que se dê fadiga intelectual"[20].

O raciocínio, agora que desde a meninice nos empanturram de veracidades catalogadas, cansa-nos e CANSA-NOS. Em questão de meia hora de jornal passa-nos pelo espírito quantidade enorme de notícias científicas, filosóficas, esportivas, políticas, artísticas, mancheias de verdades, errores, hipóteses.

19. Excetuam-se quase todos os italianos [N. do A.].
20. A. Mosso [N. do A.].

"Le monde est trouble comme si c'était la fin de la bouteille."[21]

Comoções e mais comoções, geralmente de ordem intelectual.

Defeito?

Nem defeito nem benefício.

RESULTADO INEVITÁVEL DA ÉPOCA

Conseqüência da eletricidade, telégrafo, cabo submarino, T. S. F.[22], caminho de ferro, transatlântico, automóvel, aeroplano.

Estamos em toda parte pela inteligência e pela sensação.

[...]

SIMULTANEIDADE

Obrigado por insistência de amigos e dum inimigo a escrever um prefácio para *Paulicéia Desvairada* nele despargi algumas considerações sobre o *Harmonismo* ao qual milhormente denominei mais tarde *Polifonismo.*

Desconhecia nesse tempo a *Simultaneidade* de Epstein, o *Simultaneísmo* de Divoire. Até hoje não consegui obter legítimos esclarecimentos sobre o *Sincronismo* de Marcelo Fabri. Creio porém ser mais um nome de batismo da mesma criança.

Sabia de Soffici que não me contenta no que chama de *Simultaneidade.* Conhecia as teorias cubistas e futuristas da pintura bem como as experiências de Macdonald Right.

Quero dizer apenas que não tenho a pretensão de criar coisa nenhuma. *Polifonismo* é a teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas.

Polifonismo e Simultaneidade são a mesma coisa. O nome de *Polifonismo* caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de parcos, por humildade.

[...]

A Simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior. (Falo de Simultaneidade como processo artístico.) Por esses dois lados foi descoberta.

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo.

A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.

Pelo jornal somos onipresentes.

21. P. Morand [N. do A.].
22. T. S. F.: Telégrafo sem Fio.

As línguas baralham-se.
Confundem-se os povos.
As sub-raças pululam.
As sub-raças vencem as raças.
Reinarão talvez muito breve?
O homem contemporâneo é um ser multiplicado.
[...]
Por seu lado a psicologia verifica a Simultaneidade.
Lembrai-vos do que chamei "sensações complexas".
A sensação complexa que nos dá por exemplo uma sala de baile nada mais é que uma simultaneidade de sensações[23].
Olhar aberto de repente ante uma paisagem, não percebe

primeiro uma árvore,
depois outra árvore,
depois outra árvore,
depois um cavalo
depois um homem,
depois uma nuvem,
depois um regato, etc.,
mas percebe simultaneamente tudo isso.

Ora o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística.

Denominei esse aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA.

Razões:

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.

Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final.*

Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia.

[...]

23. Ribot: "[...] Ce phénomène repose sur une base physiologique; l'existence de plusieurs courants à l'état de diffusion dans le cerveau et la possibilité de recevoir des excitations simultanées" [N. do A.].

POSFÁCIO

Reconheça-se que é lamentável a posição dos que escrevem livros no Brasil e não têm dinheiro para publicá-los imediatamente. Ao menos certa casta de livros que lidam tentativas e para certa raça de escritores que não dão à eternidade e à vaidade a mínima importância. Confesso que das horas que escreveram esta *Escrava* em abril e maio de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas das minhas idéias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível que morram também. Outras fracas desimportantes então, engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram. Que aconteceu? Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em abril de 1922. A mudança também não é tão grande assim. As linhas matrizes se conservam. O nariz continua arrebitado. Mesmo olhar vibrátil, cor morena... Mas afinal os cabelos vão rareando, a boca firma-se em linhas menos infantis e suponhamos que a Minha Verdade tenha perdido um dente no boxe? Natural. Lutado tem ela bastante. Pois são essas as mudanças: menos cabelos e dentes, mais músculos e certamente muito maior serenidade.

É que também muita gente começa a reconhecer que a louca não era tão louca assim e que certos exageros são naturais nas revoltas. Mas eu não pretendo ficar um revoltado toda a vida, pinhões! A gente se revolta, diz muito desaforo, abre caminho e se liberta. Está livre. E agora? Ora essa! retoma o caminho descendente da vida. As revoltas passaram, estouros de pneu, cortes de cobertão, naturais em todos os caminhos que têm a coragem de ser calvários. Calvários pelo que há de mais nobre no espírito humano, a fé.

Hoje eu posso dizer isso que já nem sei si tenho mais fé. Estou cético e cínico. Cansei-me de idéias e ideais terrestres. Não me incomoda mais a existência dos tolos e cá muito em segredo, rapazes, acho que um poeta modernista e um parnasiano todos nos equivalemos e equipáramos. Ao menos porque estas lutas e mil e uma estesias por uma arte humana só provam uma coisa. É que nós também os poetas nos distinguimos pela mesma característica dominante da espécie humana, a imbecilidade. Pois não é que temos a convicção de que existem Verdades sobre a Terra quando cada qual vê as coisas de seu jeito e as recria numa realidade subjetiva individual!... É certo porém que há dois anos não sei que anjo-da-guarda prudencial me guiou a mão e me fez escrever já em nome da *minha* verdade. Em nome dela é que sempre escrevo e escreverei.

[...]

M. de A.
Novembro de 1924.

O Manifesto da Poesia Pau Brasil

No mesmo ano de 1924 em que André Breton publica o Manifesto Surrealista, Oswald de Andrade lança o Manifesto da Poesia Pau Brasil, na edição de 18 de março do Correio da Manhã. *Neste manifesto, além de definir novos princípios para a poesia, Oswald pretende realizar uma revisão cultural do Brasil, através da valorização do elemento primitivo. Escrito em prosa poética, com frases curtas e de efeito, o Manifesto da Poesia Pau Brasil já traz a proposta do movimento antropofágico: assimilar as qualidades do inimigo estrangeiro, para fundi-las às nacionais. Produz-se assim uma síntese dialética que procura resolver as questões da dependência cultural, formuladas tradicionalmente através do binômio nacional/cosmopolita. Num artigo clássico, Haroldo de Campos assim define a antropofagia oswaldiana:*

> *[...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" [...] mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um "polemista" (do grego* pólemos *= luta, combate), mas também um "antologista": só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais [...]*[24].

Em Paris, Oswald percebe que aquilo que os cubistas europeus procuravam na África e na Polinésia como suporte estético-exótico da arte moderna sempre fez parte de seu cotidiano nos trópicos: o índio e o negro. Oswald descobre o primitivo em sua própria terra e transforma sua descoberta num gesto revolucionário: "Bárbaro e nosso". Nos anos 1920, volta-se contra as formas cultas e convencionais da arte, ou seja, contra o romance de idéias, o teatro de tese, o naturalismo, o realismo, a perspectiva racional; prevalecem agora o abstracionismo, a simplificação ingênua da arte e a recuperação dos elementos autóctones, aliados às conquistas tecnológicas do século XX: "Um misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e de equações".

Oswald de Andrade propõe uma carnavalização dos valores – que anos mais tarde batizaria de "revolução antropofágica" – ao tentar uma revisão da função da natureza,

24. "Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira", pp. 234-235.

da música, da culinária e do corpo. Nessa fusão de elementos cultos e populares, Oswald sugere a abolição das normas acadêmicas da fala, aproximando-as da realidade cotidiana, nos moldes do que realizou em sua própria poesia, para acabar com "o mal da eloqüência balofa e roçagante", segundo as palavras de Paulo Prado no prefácio ao primeiro livro de poemas de Oswald, Pau Brasil *(1925).*

Manifesto da Poesia Pau Brasil[25]

Oswald de Andrade

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo[26].

Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia[27]. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel.

25. Publicado no diário carioca *Correio da Manhã,* 18 mar. 1924, e reproduzido na *Revista do Livro* 16 (dez. 1959). As notas que se seguem, elucidadoras do contexto, foram elaboradas por Benedito Nunes.
26. A cronologia do Manifesto tem relações com a cronologia da primeira viagem de Blaise Cendrars ao Brasil. Chegando no Rio de Janeiro nos primeiros dias de fevereiro de 1923 pelo *Le Formose*, o poeta francês aportou em Santos (São Paulo) no dia 6 do mesmo mês, e logo em seguida, na companhia do grupo modernista de São Paulo, volta ao Rio para ver o Carnaval. Publicado a 18 de março, o Manifesto registra, em seu primeiro bloco, o contorno das Favelas e o Carnaval. Realizada em abril, a segunda viagem turística às cidades mineiras barrocas do Ciclo do Ouro ficaria registrada nos poemas Pau Brasil de Oswald.
27. "Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia". Imagem contrastante da disparidade da cultura intelectual com a cultura nativa. Prócer abolicionista, liberal, constitucionalista, advogado, jurisconsulto, gramático, poliglota, homem de letras, representante do Brasil na Corte Internacional de Haya, mitificado em vida como "gênio nacional", Rui Barbosa (1849-1923), aí figurado pela parte cerimonial de sua indumentária européia, posta no coração da África, é o emblema da mentalidade bacharelesca, jusletrista, em sua plenitude. Imagem inversa da cultura nativa travestida encontra-se em outro parágrafo do Manifesto Antropófago: "O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt".

Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim.

Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas-de-casa tratando da cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem[28].

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e doirados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A Poesia Pau Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino[29].

28. Alegria do não saber, em oposição à alegria, apregoada por Graça Aranha, em *A Estética da Vida* (1921), resultante da conquista de uma consciência cósmica pelo indivíduo. Tema recorrente polêmico e também paródico em relação ao esteticismo bombástico de Graça Aranha, a alegria reaparece no Manifesto Antropófago.

29. "A maneira de Cendrars é claramente visível aqui, tanto na imagem ferroviária como na insistência em alertar sobre o perigo do extravio; o desajeitado 'vós' da tradução – em lugar do 'vocês' tão Pau Brasil – aliás devolve à frase o primeiro sabor francês dela. Também o fato de Oswald de Andrade ter dedicado ao poeta maior o primeiro livro de versos, é por seu lado bastante significativo. *Pau Brasil* sai do prelo um ano após o *Formose* pela mesma casa parisiense da melhor vanguarda, Au Sans Pareil, que dirigia o querido amigo de Cendrars, René Hilsum." (Alexandre Eulalio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, p. 22). A linguagem coloquial, despojada, como registro fotográfico, comum às duas obras, estabelece afinidade estreita entre *Feuilles de Route*, que integra o *Formose*, e a maneira Pau Brasil, justificando as coincidências temáticas e estilísticas anotadas por Alexandre Eulalio (nota 26, p. 58). Quanto à sugestão, marca não só a incidência da negrofilia, com a *Anthologie Noire* e os poemas de Blaise Cendrars com a temática do negro, sobre Oswald, mas também resume, pelo lado irracional, a experiência de contrastes que marcaria a experiência brasileira do poeta de *Feuilles de Route*. Ao longo de suas três viagens ao Brasil, a segunda em 26 e a terceira em 27 e 28, Cendrars "passa a aceitar a realidade brasileira como uma iniciação, quase como uma iniciação anti-intelectual. 'Foi

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Pleyela[30]. E a ironia eslava compôs para a Pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

no Rio que aprendi a desconfiar da lógica', dirá ele um dia. Procura então ultrapassar o conflito entre racionalismo e anti-intelectualismo. A sua solução consistirá na aceitação crítica de um real que nos aparece como contraditório e mesmo caótico" (*Idem*, p. 41).

30. Referência a Pleyel, marca de piano forte que leva o nome de seu inventor, Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831).

A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese;* contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*[31].

Uma nova perspectiva:

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão óptica. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua[32].

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

31. Revelando o primado das artes visuais no Manifesto, a síntese, o equilíbrio geômetra e o acabamento técnico (acabamento de *carrosserie*) transferem para a maneira Pau Brasil as virtudes plásticas realçadas pelas teorias cubistas dos herdeiros espirituais de Apollinaire, como Pierre Reverdy, Max Jacob, Georges Braque e Paul Dermée (lido e apreciado, como colaborador de *L'Esprit Nouveau*, por Mário de Andrade), que também escreviam na revista *Nord-Sud*. A obra de arte, lembra aí Paul Dermée, "deve ser concebida como o operário concebe um objeto de sua fabricação, seja um cachimbo ou um chapéu...". O acabamento de *carrosserie* acentua o lado maquinal da técnica e da obra, "composta como uma máquina de precisão", segundo Albert-Birot em artigo de outra revista, *Sic*, da mesma época. Não é de estranhar-se que Mário de Andrade tivesse escrito, seguindo a mesma ordem de idéias, em *A Escrava que Não é Isaura*: "A arte é uma máquina de produzir comoções". Da invenção e da surpresa, que completam o ciclo estético iniciado pela síntese, falara Apollinaire em "L'Espirit Nouveau et les Poètes": "C' est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise, que l'espirit nouveau se distingue de tous les mouvementes artistiques et littéraires qui l'ont précédé".
32. Essa perspectiva também se aplica à pintura Pau Brasil de Tarsila do Amaral.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*.

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas.

Tarsila do Amaral, Capa do livro de Oswald de Andrade, Paris, 1925.

Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem antologia.

Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil.

O Manifesto Antropófago

O Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, aparece em 1° de maio de 1928 no primeiro número da famosa Revista de Antropofagia, *publicada em duas "dentições" no* Diário de S. Paulo. *Ele é uma síntese das idéias amadurecidas durante a etapa heróica do modernismo brasileiro. Fontes explícitas de inspiração foram Marx, pelo que traz de revolucionário socialmente e pelo Manifesto Comunista*[33]*; Freud e Breton, pela recuperação do elemento primitivo no homem civilizado; Montaigne e Rousseau, pela revisão dos conceitos de "bárbaro" e de "primitivo".*

Aproximando-se do estilo do Manifesto da Poesia Pau Brasil, no Manifesto Antropófago Oswald usa uma linguagem metafórica, poética, humorística, sempre em busca dos efeitos de síntese; daí sua predileção pelos aforismos. Mas o problema dessa expressão velada, ou poética, é a dificuldade de Oswald em sistematizar o ideário antropofágico.

Ao contrário das preocupações estéticas presentes no Manifesto da Poesia Pau Brasil, Oswald privilegia agora as dimensões revolucionárias e utópicas: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". O objeto estético se desloca para o sujeito social e coletivo, centro das preocupações de Oswald nessa etapa. A assim denominada "descida antropofágica"[34] *é antes de mais nada um ato de consciência. O dilema nacional/cosmopolita é resolvido pelo contato com as revolucionárias técnicas da vanguarda européia, e pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado.*

A originalidade do ideário antropofágico reside justamente no trabalho de síntese empreendido por Oswald de Andrade neste manifesto. É significativo o perfil que ele traça do Brasil, abrangendo a variedade étnica (branca e indo-africana), as cores, a culinária, a sexualidade e a religião. No limitado espaço do manifesto, Oswald acaba fazendo uma releitura da própria história do Brasil – que, segundo ele, começa com a deglutição do bispo Pero Fernandes Sardinha (c. 1495-1556) pelos índios caetés de Alagoas.

Sistematizando, pode-se dizer que a descoberta do Brasil pôs fim ao matriarcado primitivo, à propriedade comum do solo e ao Estado sem classes ("Já tínhamos o comunismo"). Prevalece na sociedade primitiva o direito natural. Na sociedade totêmica, o ser supremo não é Deus mas o sacerdote oracular, mágico e totêmico, que atua como o vínculo direto do

33. No virulento prefácio a *Serafim Ponte Grande* (p. 132), datado de 1933, Oswald reconhece que, embora tenha estado na Europa em 1912, ele "tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx".
34. Originalmente, as entradas dos bandeirantes no sertão eram denominadas "descidas"; a terminologia foi aproveitada pelo grupo modernista que mencionava a "descida antropofágica".

homem natural com o âmbito do sagrado. Oswald apregoa a necessidade de dessacralizar o patriarca (responsável e símbolo da sociedade capitalista) por meio do ritual antropofágico, totemizando-o: "A transformação permanente de tabu em totem". Trata-se de um ato religioso que nada tem a ver com a gula. O índio incorporaria assim os atributos do inimigo, eliminando as diferenças. Aliás, quando Oswald apregoa a Revolução Caraíba (após as revoluções francesa, russa e surrealista), ele está propondo a última das utopias, que seria o matriarcado do Pindorama (Pindorama, "país das palmeiras", era como se denominava o Brasil em língua nheengatu). Seria esta a resposta ao colonizador europeu. O aforismo mais famoso do manifesto, e que melhor expressa essa tensão dialética, é TUPI OR NOT TUPI, paródia da célebre dúvida hamletiana.

Cataldi, Caricatura de Oswald de Andrade, 1920.

Manifesto Antropófago[35]

Oswald de Andrade

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos[36].

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa[37].

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande[38].

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil[39].

35. Publicado na *Revista de Antropofagia* 1 (maio 1928), e reproduzido da edição fac-similar, São Paulo, Metal Leve, 1976. Observação: Devido à dificuldade de leitura do manifesto, e às excelentes notas de Benedito Nunes, publicadas originalmente em francês em Moura Sobral (org.), *Surréalisme Périphérique*, 1984, pp. 159-179, decidimos incorporá-las ao nosso texto. Agradecemos aqui a autorização do autor.
36. Figura da austeridade moral e da reverência prestada à virtude como *emblema* de uma fixação psicológica da cultura intelectual brasileira. Encontraremos no texto outros emblemas ao lado dos símbolos míticos opostos.
37. Oswald denuncia a consagração do tema do adultério, principalmente no teatro. Este parágrafo tem uma relação direta com o seguinte, que faz a apologia da desnudação do homem. O enigma da mulher está condenado a desaparecer porque ela começa a se desnudar.
38. Observamos a feminização do *sol*, apresentado como divindade maternal. Será Guaraci, "a mãe dos viventes". *Cobra Grande* é o espírito das águas da mitologia indígena da Amazônia, que foi objeto do poema antropofágico *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1928).
39. A língua seria libertada da disciplina gramatical dos puristas que exigiam uma obediência servil ao léxico e à sintaxe do idioma falado e escrito em Portugal. Reclamada desde a Semana de Arte Moderna, a recusa ao purismo em favor da atualização das possibilidades criativas da língua já estava registrada

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levy Bruhl estudar[40].

Queremos a Revolução Caraíba[41]. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.
A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls[42].

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Où *Villeganhon print terre.* Montaigne[43]. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling[44]. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

no Manifesto da Poesia Pau Brasll: "A língua, sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos". Oswald estabelece uma analogia entre a falta de disciplina gramatical e a falta de uma separação nítida entre Natureza e Cultura em nós. Com uma Natureza tão próxima, não precisaríamos herborizar (coleções de velhas plantas) como Rousseau e Goethe fizeram. Uma antiga piada atribuída a um professor primário conta que ele, falando aos alunos sobre o mapa de nosso país, assinalava: o mapa-múndi do Brasil!

40. Trata-se de Lucien Lévy-Bruhl, autor de *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Primitives* e de outros livros sobre a mentalidade pré-lógica do primitivo.
41. Oswald de Andrade sobrepõe as duas nações indígenas, os *caraíba*, que habitavam o Norte, e os *tupi*, que habitavam o litoral na época em que os portugueses descobriram o Brasil.
42. A Idade do Ouro (os Estados Unidos, como paradigma da civilização técnico-industrial) retornando à Idade de Ouro (utopia) por uma explosão de feminilidade com as estrelas do cinema norte-americano (*girls*).
43. *Montaigne, Des Cannibales, Essais, Livre XXXI. Durand de Villegaignon ou Villegagnon, fundador da França Antártica (1555), em ilha da Baía de Guanabara (Rio de Janeiro), colônia por ele aberta aos protestantes, de comum acordo com o Almirante Colligny e Calvino.*
44. Hermann Graf Keyserling (1880-1946), autor de *Meditações Sul-Americanas* (*Südamerikanische Meditationen*, 1932) e de *O Mundo que Nasce* (*Die Neuentstehende Welt*, 1926), visitou São Paulo em 1929, quando foi saudado pela *Revista de Antropofagia*. Do segundo livro, vem a idéia do "bárbaro tecnizado". Para Keyserling, a contigência da difusão dominadora da técnica sem organicidade cultural, impondo a hegemonia do tecnocrata (época do *chauffeur*), como prenúncio de novo tribalismo, redundando num ecumenismo religioso e político, numa arte pré-cultural e no advento de novas "aristocracias", como a fascista e a bolchevista. Oswald tomou em sentido positivo o que, para Keyserling, como discípulo de Spengler, era a fase do imperialismo, período final de crise da civilização, segundo o quadro trágico de *A Decadência do Ocidente* (1918-1922).

Contra o Padre Vieira[45]. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano[46]. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo oracular[47].

Tínhamos a justiça codificação da vingança[48].

A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*[49]. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

45. Antônio Vieira (1608-1697), para Oswald, encontra-se entre os símbolos mais fortes da cultura intelectual brasileira. Ele representa a influência enobrecedora da retórica a serviço da catequese dos indígenas e da colonização do país. Oswald refere-se à proposição de Vieira, em 1649, de organizar uma campanha destinada a explorar o açúcar produzido no Maranhão.
46. As *religiões do meridiano* são as religiões universais e messiânicas em oposição às religiões locais, tribais, de participação cósmica, que englobam, segundo a interpretação de Oswald, o primitivo fundo religioso reprimido dos negros e indígenas. Esse fundo algumas vezes mascara-se sob as formas sincréticas dos cultos afro-brasileiros ou manifesta-se na prática difundida de determinadas espécies de feitiçaria indígena como a *pajelança* (ritual dirigido por um feiticeiro, o *pajé*).
47. Apelo à tradição oral e à adivinhação ou à intuição.
48. A idéia da antropofagia como *ato de vingança* encontra-se em Jean de Léry, *Viagem ao Brasil*, capítulo XIV. Montaigne escreve no capítulo XXXI ("Dos Canibais"), Livro I, *Ensaios*: "Não o fazem entretanto para se alimentarem, como o faziam os antigos citas, mas sim em sinal de vingança" [Trad. de Sérgio Milliet].
49. Provocação contra o acadêmico Graça Aranha, que escreveu *A Estética da Vida* (1921). Ele abandonou a Academia Brasileira de Letras em 1924, ficando do lado dos modernistas. Graça Aranha inaugurou a Semana de Arte Moderna com uma conferência intitulada "A Emoção Estética na Arte Moderna". Em

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo[50].

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt[51]. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses[52].

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú[53].

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o[54].

Só não há determinismo, onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue[55].

seu livro citado acima, admite a realidade estética da vida conhecida através da emoção e possibilitada pela integração do homem no universo.

50. Essas *elites vegetais* designam, ao mesmo tempo, os intelectuais que *vegetam* copiando modelos estrangeiros e os senhores rurais, proprietários da terra.
51. A máscara européia, parlamentar, que escondia as estruturas de servidão.
52. Os dados estão deliberadamente falseados. José de Alencar (1829-1877) escreveu o romance indianista *O Guarani* (1857), a partir do qual Carlos Gomes (1836-1896) criou a ópera de mesmo nome. Peri, o herói do romance, teria atitudes civilizadas que imitavam os grandes senhores portugueses.
53. Esta é a tradução aproximada de Couto de Magalhães (*O Selvagem*, 3ª ed., São Paulo, 1935): "Lua nova, ó Lua Nova! assoprai em... lembranças de mim; eis-me aqui, estou em vossa presença; fazei com que eu tão somente ocupe seu coração".
54. Oswald ridiculariza o pedantismo dos professores de Direito. Trata-se, talvez, de uma deformação da definição de Kant.
55. Este fragmento se parece com um trecho do Manifesto da Poesia Pau Brasil, que pregava a aliança da ingenuidade e da ciência: "Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido".

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É a mentira muitas vezes repetida[56].

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti[57].

Se Deus é consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais[58].

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social planetário[59].

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff[60]. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha[61]: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa *(sic)*.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

56. O Visconde de Cairu (José da Silva Lisboa), economista liberal do início do século XIX que levou o rei D. João VI, instalado no Brasil desde 1789, a aceitar a idéia de abrir os portos brasileiros a "todas as nações amigas de Portugal".
57. Jabuti, espécie de tartaruga. Aqui é o símbolo da astúcia, da paciência e da resistência física na mitologia indígena.
58. Guaraci, o sol, e Jaci, a lua, na mitologia indígena (ver parágrafo III). Juntamente com *o jabuti*, são os principais símbolos míticos do Manifesto, em oposição aos *emblemas* já mencionados.
59. O termo "planetário" no sentido de *mundial*, comum hoje em dia, ainda não estava em moda.
60. Oswald associa o nome de William James ao de Serge Voronoff, que ficou conhecido pelo seu método de rejuvenescimento. É da autoria de Voronoff, que poderíamos considerar como o representante de um pragmatismo biológico para o qual se inclina o Manifesto Antropófago, o livro *A Conquista da Vida*, publicado em 1928.
61. A *Moral da Cegonha* é a moralidade patriarcal levada ao ato da procriação, cuja natureza sexual era escondida das crianças, atribuindo-se ao pássaro a função de entregar os bebês aos pais.

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz[62].

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama[63].

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI[64].

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu[65]. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia

62. Superposição de três imagens: a do índio esculpido nos candelabros de certas igrejas barrocas, a da índia Paraguassu, que esteve na França do século XVI acompanhada por seu marido, o português Diogo Álvares Correia, e D. Antônio de Mariz, o nobre senhor rural, pai de Ceci, por quem Peri se apaixona em *O Guarani*. Paraguassu foi batizada em Saint-Malo. Uma versão falsa, divulgada nos livros escolares, afirmava ser Catarina de Médici a madrinha dessa nativa.
63. Mais tarde, em sua tese A *Crise da Filosofia Messiânica* (1950), Oswald preencherá esse horizonte de uma utopia maternal com a idéia do Matriarcado como pólo de um ciclo de cultura *antropofágica* à qual retornará nossa civilização. Essa idéia de Matriarcado foi tomada emprestada de Bachoffen por meio de Engels, cujo *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* nos fala da monogamia como "progresso histórico" e também como um primeiro exemplo da opressão de classe relacionada com a divisão do trabalho.
64. Goethe seria o símbolo de um equilíbrio intelectual rejeitado. A corte do rei D. João VI é o arquétipo da dominação estrangeira.
65. O aspecto *antiteísta* que a antropofagia e o surrealismo compartilham. Observar a relação que se esboça aqui entre as deformações do amor e o capitalismo. O amor é fundamentalmente carnal. Este parágrafo nos indica o processo das transformações da libido.

carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófago.

Contra Anchieta[66] cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema – o patriarca João Ramalho[67] fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça![68] Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte[69].

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama[70].

Em Piratininga[71]
Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha[72].

66. Autor de autos sacramentais e poesia religiosa, o Padre José de Anchieta (1534-1597), que inicia a literatura no Brasil, onde chegou em 1553, teria escrito em latim, na areia da praia, segundo versão legendária, o seu longo poema dedicado à Virgem.
67. João Ramalho, português que escapou de um naufrágio na Ilha de São Vicente (São Paulo), antes da chegada de Martim Afonso de Sousa, na época do rei D. João III, em 1530 (Ver *São Paulo nos Tempos Coloniais*, de Saint-Hilaire). Ele se casou com Bartira, a filha do cacique Tibiriçá.
68. Esta frase faz parte do repertório da História do Brasil. D. João VI se dirige a seu filho, que proclama a Independência do Brasil e reina com o nome de D. Pedro I até 1831.
69. Uma diatribe contra a casa de Bragança, as leis e os costumes portugueses. Maria da Fonte: a virago de Lanhoso, em Portugal, que teria sido a origem da insurreição popular de 1846.
70. Pindorama: nome do Brasil na língua indígena, o *nheengatu*.
71. Na língua dos guaianases, nome da planície onde surgiu São Paulo em 1554, em torno de um colégio fundado pelos jesuítas.
72. Bispo Sardinha, Pero Fernandes (?-1556). Sacerdote português, foi o primeiro bispo do Brasil. Ao naufragar no litoral de Alagoas, ele foi morto pelos índios caetés.

Nhengaçu[73] *Verde-Amarelo*[74]

(Manifesto do Verde-Amarelismo, ou da Escola da Anta)

Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho

A descida dos tupis do planalto continental no rumo do Atlântico foi uma fatalidade histórica pré-cabralina, que preparou o ambiente para as entradas no sertão pelos aventureiros brancos desbravadores do oceano.

A expulsão, feita pelo povo tapir, dos tapuias[75] do litoral, significa bem, na história da América, a proclamação de direito das raças e a negação de todos os preconceitos.

Embora viessem os guerreiros do Oeste, dizendo "ya so Pindorama koti, itamarana po anhatim, yara rama recê"[76], na realidade não desceram com a sua Anta a fim de absorver a gente branca e se fixarem objetivamente na terra. Onde estão os rastros dos velhos conquistadores?

Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade.

Seu totem não é carnívoro: Anta. É este um animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi.

Toda a história desta raça corresponde (desde o reinol Martim Afonso, ao nacionalista "verdamarelo" José Bonifácio) a um lento desaparecer de formas objetivas e a um crescente aparecimento de forças subjetivas nacionais. O tupi significa a ausência de preconceitos. O tapuia é o próprio preconceito em fuga para o sertão. O jesuíta pensou que havia conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta. O português julgou que o tupi deixaria de existir; e o português transformou-se, e ergueu-se com fisionomia de nação nova contra metrópole: porque o tupi venceu dentro da alma e do sangue do português.

73. Nhengaçu ou nheengatu: língua derivada do tupi; essa palavra significa "língua de índio".
74. Publicado no *Correio Paulistano,* 17 maio 1929, e reproduzido na *Revista do Livro* 16 (dez. 1959).
75. Tapuia: designação dada pelos índios tupis aos inimigos.
76. Grito de guerra indígena para a conquista do Brasil: "Marchemos para a região das palmeiras (Brasil) com a acha d'armas na ponta da mão, seremos senhores (do Brasil)", cf. general Couto de Magalhães, *O Selvagem* (Rio de Janeiro, 1913), pp. 283-284. Agradeço este dado ao prof. Carlos Drumond, que põe em dúvida a veracidade da informação, uma vez que *Pindorama* (Brasil) faz parte de um lendário criado em torno do vocábulo. O certo seria dizer *pindoretama,* de acordo com a norma da língua tupi. Além disso, os índios não tinham noção do Brasil, como o entendemos hoje.

O tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo.

O mameluco voltou-se contra o índio, para destruir a expressão formal, a exterioridade aborígine; porque o que há de interior no bugre[77] subsistirá sempre na alma do mameluco e se perpetuará nos novos tipos de cruzamento. É a fisionomia própria da gente brasileira, não fichada em definições filosóficas ou políticas, mas revelada nas tendências gerais comuns.

Todas as formas do jacobinismo na América são tapuias. O nacionalismo sadio, de grande finalidade histórica, de predestinação humana, esse é forçosamente tupi.

Jacobinismo quer dizer isolamento, portanto desagregação.

O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. E de ação prática, sem desvios da corrente histórica. Pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do sentimento, a fisionomia irradiadora da sua alma. Sente Tupã[78], Tamandaré[79] ou Aricuta através mesmo do catolicismo. Tem horror instintivo pelas lutas religiosas, diante das quais sorri sinceramente: pra quê?

Deram-lhe uma casaca da Câmara dos Comuns, durante mais de meio século, e a República encontrou-o igualzinho ao que ele já era no tempo de D. João, ou no tempo de Tiradentes.

Não combate nem religiões, nem filosofias, porque toda a sua força reside na sua capacidade sentimental.

A Nação é uma resultante de agentes históricos. O índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o político, o holandês, o português, o índio, o francês, os rios, as montanhas, a mineração, a pecuária, a agricultura, o sol, as léguas imensas, o Cruzeiro do Sul, o café, a literatura francesa, as políticas inglesa e americana, os oito milhões de quilômetros quadrados...

Temos de aceitar todos esses fatores, ou destruir a Nacionalidade, pelo estabelecimento de distinções, pelo desmembramento nuclear da idéia que dela formamos.

Como aceitar todos esses fatores? Não concedendo predominância a nenhum.

77. Do francês *bougre*, nome depreciativo que se dá ao selvagem no Brasil.

78. Deus indígena.

79. Figura da mitologia indígena brasileira, salva do dilúvio e equivalente a Noé.

A filosofia tupi tem de ser forçosamente a "não-filosofia". O movimento da Anta baseava-se nesse princípio. Tomava-se o índio como símbolo nacional, justamente porque ele significa a ausência de preconceito. Entre todas as raças que formaram o Brasil, a autóctone foi a única que desapareceu objetivamente. Em uma população de 34 milhões não contamos meio milhão de selvagens. Entretanto, é a única das raças que exerce subjetivamente sobre todas as outras a ação destruidora de traços caracterizantes; é a única que evita o florescimento de nacionalismos exóticos; é a raça transformadora das raças, e isso porque não declara guerra, porque não oferece a nenhuma das outras o elemento vitalizante da resistência.

Essa expressão de nacionalismo tupi, que foi descoberta com o movimento da Anta (do qual resultou um sectarismo exagerado e perigoso), é evidente em todos os lances da vida social e política brasileira.

Não há entre nós preconceitos de raças. Quando foi o 13 de Maio, havia negros ocupando já altas posições no país. E antes, como depois disso, os filhos de estrangeiros de todas as procedências nunca viram os seus passos tolhidos.

Também não conhecemos preconceitos religiosos. O nosso catolicismo é demasiadamente tolerante, e tão tolerante, que os próprios defensores extremados dele acusam a Igreja Brasileira de ser uma organização sem força combativa (v. Jackson Figueiredo ou Tristão de Athayde).

Não há também no Brasil o preconceito político: o que nos importa é a administração, no que andamos acertadíssimos, pois só assim consultamos as realidades nacionais. Os teoristas da República foram os que menos influíram na organização prática do novo regime. No Império, o sistema parlamentar só se efetivou pela interferência do Poder Moderador. Dentro da República os que mais realizam são os que menos doutrinam. Ainda agora, nas plataformas dos nossos candidatos, não procuramos os traços de uma ideologia política, porém o que nos interessa é apenas a diretriz da administração.

País sem preconceitos, podemos destruir as nossas bibliotecas, sem a menor conseqüência no metabolismo funcional dos órgãos vitais da Nação. Tudo isso, em razão do nacionalismo tupi, da não-filosofia, da ausência de sistematizações.

Somos um país de imigração e continuaremos a ser refúgio da humanidade por motivos geográficos e econômicos demasiadamente sabidos. Segundo os de Reclus[80], cabem no Brasil 300 milhões de habitantes. Na opinião bem fundamentada do sociólogo mexicano

80. Referência a Elisée Reclus (1830-1905), um dos fundadores do anarquismo e famoso pelo seu trabalho científico (*Nouvelle Géographie Universelle*, 1875-1884, 19 vols.).

Vasconcelos, é de entre as bacias do Amazonas e do Prata que sairá a "quinta raça" a "raça cósmica"[81], que realizará a concórdia universal, porque será filha das dores e das esperanças de toda a humanidade. Temos de construir essa grande nação, integrando na Pátria Comum todas as nossas expressões históricas, étnicas, sociais, religiosas e políticas. Pela força centrípeta do elemento tupi.

Mas, se o tupi se erigir em filosofia, criará antagonismos, provocará dissociação, será uma força centrífuga. E o Brasil falhará, pois precipitará acontecimentos.

Toda e qualquer sistematização filosófica entre nós será tapuia (destinada a desaparecer assediada por outras tantas doutrinas) porque viverá a vida efêmera das formas ideológicas de antecipação, das fórmulas arbitrárias da inteligência, tendo necessidade de criar uma exegese específica, unilateral e sem a amplitude dos largos e desafogados pensamentos e sentimentos americanos e brasileiros.

Foi o índio que nos ensinou a rir de todos os sistemas e de todas as teorias. Criar um sistema em nome dele será substituir a nossa intuição americana e a nossa consciência de homens livres por uma mentalidade de análise e de generalização características dos povos já definidos e cristalizados.

A continuação do caminho histórico tupi só se dará pela ausência de imposições temáticas, de imperativos ideológicos. O arbítrio mental não pode sobrepor-se às fatalidades cósmicas, étnicas, sociais ou religiosas.

O estudo do Brasil já não será o estudo do índio. Do mesmo modo que o estudo da humanidade, que produziu o budismo, o cristianismo, a Grécia, a Idade Média, o romantismo e a eletricidade, não será apenas a pesquisa freudiana do homem da pedra lascada. Se Freud nos dá um algarismo, a história da Civilização nos ofereceu uma equação em que esse algarismo entra tão-só como um dos muitíssimos fatores.

Assim, também o índio é um termo constante na progressão étnica e social brasileira; mas um termo não é tudo. Ele já foi dominado, quando se agitou entre nós a bandeira nacionalista, – o denominador comum das raças adventícias. Colocá-lo como numerador seria diminuí-lo. Sobrepô-lo será fadá-lo ao desaparecimento. Porque ele ainda vive, subjetivamente, e viverá sempre como um elemento de harmonia entre todos os que, antes de desembarcar em Santos, atiraram ao mar, como o cadáver de Zaratustra, os preconceitos e filosofias de origem.

Estávamos e estamos fartos da Europa e proclamamos sem cessar a liberdade de ação brasileira.

81. Ver "A Raça Cósmica" de José Vasconcelos, na p. 607 desta antologia.

Há uma retórica feita de palavras, como há uma retórica feita de idéias. No fundo, são ambas feitas de artifícios e esterilidades.

Combatemos, desde 1921, a velha retórica verbal, não aceitamos uma nova retórica submetida a três ou quatro regras, de pensar e de sentir. Queremos ser o que somos: brasileiros. Barbaramente, com arestas, sem auto-experiências científicas, sem psicanálises e nem teoremas.

Convidamos a nossa geração a produzir sem discutir. Bem ou mal, mas produzir. Há sete anos que a literatura brasileira está em discussão[82]. Procuremos escrever sem espírito preconcebido, não por mera experiência de estilos, ou para veicular teorias, sejam elas quais forem, mas com o único intuito de nos revelarmos, livres de todos os prejuízos.

A vida, eis o que nos interessa, eis o que interessa à grande massa do povo brasileiro. Em sete anos a geração nova tem sido o público de si mesma. O grosso da população ignora a sua existência e se ouve falar em movimento moderno é pelo prestígio de meia dúzia de nomes que se impuseram pela força pessoal de seus próprios talentos.

O grupo "verdamarelo", cuja regra é a liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; – o grupo "verdamarelo", à tirania das sistematizações ideológicas, responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira. Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional.

Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas.

Nosso nacionalismo é "verdamarelo" e tupi.

O objetivismo das instituições e o subjetivismo da gente sob a atuação dos fatores geográficos e histórico.

82. Referência a 1922, ano da Semana de Arte Moderna.

México

• Manuel Maples Arce, *Atual* nº 1 (1921) • Manuel Maples Arce *et al.*, Manifesto Estridentista nº 2 (1923) • Salvador Gallardo *et al.*, Manifesto Estridentista nº 3 (1925) • Diego Rivera *et al.*, Manifesto Estridentista nº 4 (1926)

JÁ EM FINS de 1926, Germán List Arzubide, jovem participante do movimento estridentista, historia o trajeto do grupo em El Movimiento Estridentista, *um livro peculiar que oscila entre o documento e a prosa poética, e que diz no cólofon: "Terminou-se de imprimir este livro que encerra o relato do único movimento revolucionário-literário-social do México"[1]. De fato, motivados pela Revolução Mexicana de 1910 e pela Revolução Russa de 1917, os estridentistas distinguiram-se por lançar um movimento de vanguarda que tentou aliar a criação estética à revolução.*

O poeta e ideólogo do movimento, Manuel Maples Arce, publica em 1924 seu segundo livro de poesia: Vrbe. Super-Poema Bolchevique en 5 Cantos, *dedicado aos operários mexicanos[2]. Com avançado projeto gráfico e ilustrações cubo-futuristas, o poema tenta amalgamar as temáticas da nova metrópole e da revolução social por meio de uma linguagem telegráfica e espacializada, e da exaltação da máquina e dos novos meios de comunicação. Também* Esquina, *do estridentista Germán List Arzubide, trata da temática urbana, tão cara à poesia de vanguarda dos anos 1920. Mas o que de fato deu impulso ao grupo estridentista foi uma série de quatro manifestos. O primeiro deles,* Atual *nº 1, foi afixado nas paredes de Puebla (assim como, praticamente na mesma época, Borges e os ultraístas fariam em Buenos Aires com a folha mural* Prisma).

1. *El Movimiento Estridentista.* Quarenta anos mais tarde, List Arzubide publica outro livro com o mesmo título, porém mais linear e menos audacioso no estilo.
2. Comenta a respeito Luis Mario Schneider, em *El Estridentismo. México, 1921-1927* (p. 23): "Em meados de 1927, John dos Passos esteve no México – sua visita passou inadvertida – e conheceu Manuel Maples Arce em Jalapa. Como resultado de uma amizade e admiração recíprocas por parte de ambos os escritores, nasceu a tradução que o primeiro fez para o inglês de *Vrbe*, com o título de *Metropolis*, editado pela T. S. Book Company of New York, em julho de 1929. Esta edição é historicamente importante: não apenas por ser o primeiro livro de poesia de um mexicano traduzido para o inglês, mas também o primeiro de toda a vanguarda em língua espanhola".

O "Comprimido Estridentista" de Manuel Maples Arce caracteriza-se pela marca individualizadora de seu autor: uma grande fotografia de Maples Arce ocupa a maior parte do manifesto, que, por sua vez, foi redigido em primeira pessoa. O texto, que inaugura o movimento estridentista, se destaca por um estilo convulsivo, que chega quase a antecipar a escritura automática dos surrealistas. Influenciado pelo futurismo, Maples Arce enuncia catorze princípios nos quais se volta contra as formas do passado ("Chopin para a cadeira elétrica!"), exalta a nova máquina e o homem tecnificado – assim como Oswald de Andrade o faria no Manifesto Antropófago –, e termina com a frase: "Ilumino-me na maravilhosa incandescência dos meus nervos elétricos" (eco indireto do verso "I sing my body electric", de Walt Whitman). A modernolatria agressiva de Maples Arce vem acompanhada de um grito: "Cosmopolitizemo-nos. Já não é possível se ater aos capítulos convencionais da arte nacional". Essa vontade de dar um sentido internacional a sua arte aparece na longa lista de nomes (mais de duzentos) incluídos no "Diretório de Vanguarda", ao *final do manifesto.*

Segundo Luis Mario Schneider, infatigável estudioso do estridentismo, "Atual *n° 1 inicia o gesto mais atrevido e escandaloso da literatura mexicana moderna"*[3]. *Já o segundo manifesto, publicado na cidade de Puebla em janeiro de 1923, é assinado por aqueles que formarão o núcleo ativo do movimento: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo e outros. O tom continua agressivo mas as propostas são muito menos estetizantes. O termo "ideológico" surge em vários momentos do texto, dando-lhe assim um caráter bem mais engajado do que o manifesto anterior.*

O manifesto n° 3, de 1925, traz poucas novidades em relação aos anteriores: continua atacando a academia e menciona agora a "revolução social" e o "reinado da Internacional". O último dos manifestos, o n° 4, tem um caráter peculiar, pois foi apresentado no III Congresso Nacional de Estudantes na Cidade Victoria, em 1926. O texto, em formato tablóide, redigido pelos estudantes, pede um voto de confiança ao "movimento estético revolucionário do México". Nessa época, o núcleo estridentista fixa sua sede na cidade de Jalapa, onde conta com o inusitado apoio do então governador de Veracruz, general Heriberto Jara. Conseguem assim subvencionar suas atividades e publicações (as revistas Horizonte, Irradiador *e outras). Todavia, a queda do general em 1927 significa também o fim do movimento estridentista. Com isso, passa para a história como o único movimento de vanguarda na América Latina que contou com apoio militar!*

Enquanto Oswald de Andrade sonha com o matriarcado do Pindorama, o grupo mexicano tem como utopia a fundação de "Estridentópolis", sediada na cidade de Jalapa. Lá haveria um edifício estridentista (projeto de Germán Cueto), torres de rádio e a Universidade de

3. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia,* p. 43. Ver, também, *El Estridentismo. México, 1921-1927,* em que, pela primeira vez, aparecem transcritos na íntegra os quatro manifestos estridentistas, além de farto material poético, narrativo e iconográfico.

Estridentópolis. Segundo Germán List Arzubide, "Estridentópolis realizou a verdade estridentista: cidade absurda, desconectada da realidade cotidiana, corrigiu as linhas retas da monotonia desfraldando o panorama"[4]. Em 1924 realiza-se, no Café de Nadie, a primeira exposição do estridentismo. Assim como a Semana de 22, ela tem caráter multidisciplinar: literatura, artes plásticas e música.

*O estridentismo deixou uma herança singular, resultante muito mais do caráter coletivo e antológico dos seus adeptos do que da relevância de alguma obra. Nesse sentido, é José Juan Tablada – cujo nome aparece mencionado no quarto manifesto, embora não pertença ao grupo – quem realiza a poesia de vanguarda mais original da época, com a introdução do haikai (*Un Día... Poemas Sintéticos, *1919) e do caligrama (*Li-Po y Otros Poemas, *1920). A prosa, gênero raramente representado nas experiências de vanguarda, se faz presente com o romance estridentista* Café de Nadie *(1925), de Arqueles Vela. Despontam também os nomes de Diego Rivera e José Clemente Orozco, hoje famosos por seus murais revolucionários; mas o pintor que melhor representa o grupo é Ramón Alva de la Canal. Mesmo assim, o grupo estridentista foi capaz de escrever sua própria história e imprimir as marcas da guerrilha estética que despertou o México para as modernas correntes da vanguarda.*

À esquerda: Ramón Alva de La Canal, Capa de Vrbe, *de Manuel Maples Arce, Cidade do México, 1924.*
À direita: Jean Charlot, "Retrato Psicológico de Manuel Maples Arce".

4. *El Movimiento Estridentista* (1927), p. 93.

Atual nº 1[5]

Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce

Manuel Maples Arce

Iluminações subversivas de Renée Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat Papasseit *et cetera* e algumas cristalizações marginais.

Ê MORRA O CURA HIDALGO[6]
X ABAIXO SÃO RAFAEL-SÃO
I LÁZARO[7]...
T ESQUINA...
O *É PROIBIDO COLAR CARTAZES*

Em nome da vanguarda atualista do México, sinceramente horrorizada com todas as placas notariais e rótulos consagrados de sistema cartorário, com vinte séculos de êxito efusivo em farmácias e drogarias subvencionadas pela lei, centralizo-me no vértice eclatante da minha insubstituível categoria presentista, equilateramente convencida e eminentemente revolucionária, enquanto todo mundo que está fora dos eixos contempla-se esfericamente atônito com as mãos torcidas, imperativa e categoricamente afirmo, sem mais exceções aos *players* diametralmente explosivos em incêndios fonográficos e gritos encurralados, meu estridentismo desfazente e puro para me defender das pedradas literais dos últimos plebiscitos intelectivos: Morra o Cura Hidalgo, Abaixo São Rafael, São Lázaro, Esquina, É proibido colar cartazes.

I. Minha loucura não está nos pressupostos. A verdade é o que não acontece nem sucede nunca fora de nós. A vida é apenas um método sem portas que alaga a intervalos. Daí insistir na literatura insuperável em que se prestigiam os telefones e os diálogos perfumados que se alinhavam, com descuido, pelos fios condutores. A verdade estética é apenas e tão-somente um estado de emoção incoercível desenrolado num plano extrabasal de equivalência integrista. As coisas não têm valor intrínseco possível, e sua equivalência poética floresce nas suas relações e coordenações, as quais só se manifestam num setor interno, mais emocionante e mais definitivo que uma realidade desmantelada, como se pode ver em fragmentos de uma das minhas antecipações poemáticas novilatitudinais:

5. Texto afixado nos muros de Puebla, no México, em 1921. Reproduzido em Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México, 1921-1927* [Tr. TCB].
6. Padre que proclamou a Independência do México, a 15 de novembro de 1810.
7. Ruas da Cidade do México.

"Essas Rosas Elétricas..." (*Cosmópolis*, nº 34). Para fazer uma obra de arte, como diz Pierre Albert-Birot, é preciso criar e não copiar. "Nós procuramos a verdade na realidade pensada, e não na realidade aparente"[8]. Neste instante assistimos ao espetáculo de nós mesmos. Tudo deve ser superação e equivalência nos nossos iluminados panoramas aos quais nos circunscrevem os esféricos céus atualistas, pois penso, como Epstein[9], que não devemos imitar a Natureza, mas estudar as suas leis e comportar-nos, no fundo, como ela.

II. Toda técnica de arte está destinada a preencher uma função espiritual num momento determinado. Quando os meios expressionistas são incapazes ou insuficientes para traduzir as nossas emoções pessoais – única e elementar finalidade estética –, é necessário, e isso contra toda a força estacionária e afirmações rastaqüeras da crítica oficial, cortar a corrente e estourar os interruptores. Um peito reumático carbonizou-se, mas não é por isso que eu vou abandonar o jogo. Quem vai continuar? Agora o copo de dados[10] está em Cipriano Max-Jacob e é sensacionalíssimo pelo que diz respeito àquele jornalista circunspecto, enquanto Blaise Cendrars, que sempre está no plano da superação, sem perder o equilíbrio, intencionalmente enganado, ignora se aquilo que tem sobre os olhos é um céu estrelado ou uma gota de água ao microscópio.

III. "Um automóvel em movimento é mais belo que a Vitória de Samotrácia." A esta eclatante afirmação do vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Buzzi, Cavacchioli et cetera, justaponho a minha paixão decisiva pelas máquinas de escrever, e o meu amor efusivíssimo pela literatura dos anúncios comerciais. Quão maior e mais profunda emoção tenho conseguido viver num recorte de jornal arbitrário e sugestivo, do que em todos esses realejismos pseudolíricos e bombons melódicos para recitais de botequim, grátis, para as senhoritas, declamatoriamente inferidos perante o auditório disjuntivo de meninas foxtroteantes e espasmódicas e burgueses temerosos por suas concubinas e seus cofres, como valentemente afirma meu irmão espiritual Guillermo de Torre, em seu manifesto yoísta lido na primeira explosão ultraica de Parisiana, e isso, sem perfurar todas essas poematizações entusiasticamente aplaudidas em patuscadas literárias, em que só se justifica o reflexo cartonário de alguns literaturípodes *specimen*.

8. Os princípios aqui enunciados e defendidos coincidem plenamente com os manifestos criacionistas de Vicente Huidobro, provavelmente conhecidos por Manuel Maples Arce. O item VII do manifesto menciona o criacionismo, e o nome de Huidobro aparece incluído no "Diretório de Vanguarda" final.
9. Jean Epstein, autor de *La Poésie d'Aujourd'Hui. Un Nouvel État d'Intelligence*, texto teórico que deixaria profunda influência em poetas como Oliverio Girondo e Mário de Andrade.
10. Referência a *Le Cornet à Dés*, de Max Jacob.

IV. É necessário exaltar em todos os tons estridentes do nosso diapasão propagandista a beleza atualista das máquinas, das paralelas rigorosamente estendidas sobre a eqüidistância por músculos de aço, a fumaça das fábricas, as emoções cubistas dos grandes transatlânticos com fumegantes chaminés vermelhas e pretas, ancorados horoscopicamente – Ruiz Huidobro – junto aos molhes efervescentes e congestionados, o regime industrialista das grandes cidades palpitantes, as blusas azuis dos operários explosivos nesta hora emocionante e comovida; toda esta beleza do século, tão fortemente intuída por Emilio Verhaeren, tão sinceramente amada por Nicolás Beauduin, e tão amplamente dignificada e compreendida por todos os artistas de vanguarda. Afinal, os bondes foram redimidos do insulto de prosaicos em que prestigiosamente tinham sido valorizados pela burguesia pançuda, com filhas casadoiras, por tantos anos de retardarismo *[sic]* sucessivo e intransigência melancólica de arquivos cronológicos.

V. Chopin na cadeira elétrica! Eis aqui uma afirmação higienista e detersória. Já os futuristas anti-selenegráficos pediram, em letra de forma, o assassinato do luar, e os ultraístas espanhóis transcrevem, pela voz de Rafael Cansinos-Asséns, a liquidação das folhas secas rigorosamente agitada em jornais e panfletos subversivos. Como eles, é de urgência telegráfica empregar um método radicalista e eficiente. Chopin na cadeira elétrica! (M. M. A.[11] *trademark)* é um preparado maravilhoso; em vinte e quatro horas exterminou todos os germes da literatura putrefata e seu uso é agradabilíssimo e benéfico. Agite bem antes de usar. Insisto. Perpetuemos o nosso crime no melancolismo tresnoitado dos "Noturnos", e proclamemos, sincronicamente, a aristocracia da gasolina. A fumaça azul dos canos de escapamento, que cheira a modernidade e a dinamismo, tem, equivalentemente, o mesmo valor emocional das veias adoráveis das nossas correlativas e deliciosas atualistas.

VI. Os provincianos desamassam na carteira as passagens do bonde reminiscente. Onde fica o hotel Iturbide?[12] Todos os jornais dispépticos sofrem de indigestão com estereotipias de María Conesa[13], intermitente desde a primeira página, e há até quem se atreva integralmente assombrado sobre o alarme arquitetônico do Teatro Nacional, mas ainda não houve ninguém suscetível de emoções liminares à margem daquele estacionamento remendado com cartazes excelentes e rótulos geométricos. Tintas primárias: azuis, amarelas, vermelhas. Em meio copo de gasolina, engolimos literalmente a avenida Juárez, 80 cavalos. Desvio-me mentalmente no prolongamento de uma elipse imprevista esque-

11. Forma abreviada de Manuel Maples Arce.
12. Prédio colonial do século XVIII, comprado pelo imperador Iturbide, e utilizado como sua residência. Hoje pertence ao Banco Nacional do México, com o nome de Palacio Iturbide.
13. Atriz mexicana famosa no início do século XX.

cendo a estátua de Carlos IV. Acessórios de automóveis, retifica Haynes, rodas, acumuladores e dínamos, chassis, pneus, klaxons, velas, lubrificantes, gasolina. Estou enganado. Monctezuma de Orizaba é a melhor cerveja do México, fumem cigarros Buen Tono, S.A., et cetera, et cetera. Um tijolo perpendicular naufragou naqueles andaimes esquemáticos. Tudo treme. Ampliam-se minhas sensações. A penúltima fachada desaba sobre mim.

VII. Chega de criacionismo, dadaísmo, paroxismo, expressionismo, sintetismo, imagismo, suprematismo, cubismo, orfismo, et cetera, et cetera, de "ismos" mais ou menos teorizados e eficientes. Façamos uma síntese quintessencial e depuradora de todas as tendências florescidas no plano máximo da nossa moderna exaltação iluminada e surpreendente, não por um falso desejo conciliatório – sincretismo –, mas por uma rigorosa convicção estética e de urgência espiritual. Não se trata de reunir meios prismais, basicamente anti-simiescos, para fazê-los fermentar, por engano, em vasos de etiqueta fraternal, mas sim, de tendências insiticamente orgânicas, de fácil adaptação recíproca, que resolvendo todas as equações do atual problema técnico, tão sinuoso e complicado, ilumine o nosso desejo maravilhoso de totalizar as emoções interiores e sugestões sensoriais em forma multânime e poliédrica.

VIII. O homem não é um mecanismo de relojoaria nivelado e sistemático. A emoção sincera é uma forma de suprema arbitrariedade e desordem específica. Todo mundo procura, por um sistema de ensaio amador regulamentar, fixar suas idéias apresentando um único aspecto da emoção, que é originária e tridimensionalmente esférica, com pretextos sinceristas de clareza e simplicidade primárias dominantes, esquecendo que em qualquer momento panorâmico esta se manifesta, não só por termos elementares e conscientes, mas também por uma forte projeção binária de movimentos interiores, torpemente sensível ao meio exterior, mas em vez disso prodigiosamente reativa às propulsões rototranslatórias do plano ideal de verdade estética que Apollinaire chamou a seção de ouro. Daí que exista uma interpretação mais ampla nas emoções pessoais eletrolizadas no positivo dos novos procedimentos técnicos, porque estes cristalizam um aspecto unânime e totalista da vida. As idéias muitas vezes se descarrilam, e nunca são contínuas e sucessivas, mas simultâneas e intermitentes (II. Profond aujourd'hui. Cendrars, *Cosmópolis*, nº 33). Numa mesma tela, dioramicamente, fixam-se e se sobrepõem coincidindo rigorosamente no vértice do instante introspectivo.

IX. E a sinceridade? Quem inquiriu? Um momento, senhores, que há troca de resistências. Todos os olhos marejam-se de alumínio, e aquela senhorita distraída passeia superficialmente sobre os anúncios laterais. Eis aqui uma demonstração expressiva. Na sala doméstica são feitos os diálogos intermitentes, e uma amiga despachada ao teclado. O crisântemo elétrico

despetala-se em neves mercuriais. Mas isso não é tudo. Os habitantes incensam gasolina. Na imprensa marrom há bobagens ministeriais. Meus dedos abstraídos diluem-se na fumaça. E agora, eu pergunto, quem é mais sincero?, os que não toleramos estranhas influências e nos depuramos e cristalizamos no filtro cenestésico da nossa emoção personalíssima ou todos esses "poderes" ideocloroticamente diernefistas, que só tratam de congraçar-se com a massa amorfa de um público insuficiente, ditatorial e retardatário de cretinos oficiosos, acadêmicos fotófobos e fura-greves traficantes e plenários?

X. Cosmopolitizemo-nos. Já não é possível manter-se em capítulos convencionais de arte nacional. As notícias gastam-se pelo telégrafo; sobre os arranha-céus, esses maravilhosos arranha-céus tão execrados por todo mundo, há nuvens dromedárias, e entre os seus tecidos musculares inquieta-se o elevador elétrico. Quadragésimo oitavo andar. Um, dois, três, quatro, et cetera. Chegamos. E sobre as paralelas do ginásio ao ar livre, as locomotivas engasgam-se de quilômetros. Vapores que fumegam para a ausência. Tudo se aproxima e se distancia no momento inquieto. O meio transforma-se e sua influência modifica tudo. Das aproximações culturais e genésicas tendem a apagar-se os perfis e os caracteres raciais, por meio de um trabalho seletivo eminente e rigoroso, enquanto floresce ao sol dos meridianos atuais a unidade psicológica do século. As únicas fronteiras possíveis em arte são aquelas intransponíveis pela nossa emoção marginalista.

XI. Fixar as delimitações estéticas. Fazer arte, com elementos próprios e congênitos fecundados em seu próprio ambiente. Não reintegrar valores, mas criá-los totalmente, assim como destruir todas essas teorias equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal a derivação impressionista (pós-impressionismo) e desinências luministas (divisionismo, vibracionismo, pontilhismo, et cetera). Fazer poesia pura, suprimindo todo elemento estranho e falsificado (descrição, episódio, perspectiva). Suprimir na pintura toda sugestão mental e o literaturismo postiço, tão aplaudido pela nossa crítica bufa. Fixar delimitações, não no paralelo interpretativo de Lessing, mas num plano de superação e equivalência. Uma arte nova, como afirma Reverdy, requer uma sintaxe nova; daí que sendo positiva a asserção de Braque: o pintor pensa em cores, deduzo a necessidade de uma nova sintaxe colorística.

XII. Nada de retrospecção. Nada de futurismo. Todo mundo, ali, quieto, iluminado maravilhosamente no vértice estupendo do minuto presente; atalaiado no prodígio de sua emoção inconfundível e única e sensorialmente eletrolizado no eu superatista, vertical sobre o instante meridiano, sempre o mesmo, e renovado sempre. Façamos atualismo. Já Walter Bonrad Arensberg exaltou-o numa estridência afirmativa ao assegurar que seus poemas só viveriam seis horas; e amemos o nosso século insuperado. Que o públi-

co não tem recursos intelectuais para penetrar o prodígio da nossa formidável estética dinâmica? Muito bem. Que fique na portaria ou que se resigne ao vaudeville. Nosso egoísmo é já superlativo; nossa convicção, inquebrantável.

XIII. Tenho imenso prazer em participar à minha numerosa clientela fonográfica de estúpidos *n* potenciais, críticos desrrados *[sic]* e biliosos, roídos por todas as chagas dilacerantes da velha literatura agonizante e empestada, acadêmicos retardatários e especificamente obtusos, inscientes consuetudinários e todo tipo de anadróides exotéricos, prodigiosamente obtidos em nosso clima intelectual rigorista e empestado, com que certamente são preparados os meus céus perspectivos, que são absolutamente inúteis suas cóleras mesquinhas e suas fanfarronices de opereta, ridículas, pois na minha total convicção radicalista de extremos, no meu isolamento inédito e na minha gloriosa intransigência, só encontrarão o hermetismo eletrizante do meu riso negante e subversista. Que relação espiritual, que afinidade ideológica pode haver entre aquele Sr. que se vestiu de fraque para lavar pratos e a música de Erik Satie? Com este vocábulo dourado: estridentismo, faço uma transcrição dos rótulos dadá, que são feitos de nada, para combater "o nada oficial dos livros, exposições e teatro". É síntese, uma força radical oposta contra o conservatismo solidário de uma coletividade estagnada.

XIV. Incito todos os poetas pintores e escultores jovens do México, os que ainda não foram pervertidos pelo ouro prebendário dos sinecurismos governistas, os que ainda não se corromperam com os mesquinhos elogios da crítica oficial e com os aplausos de um público soez e concupiscente, todos os que não foram lamber os pratos nos festins culinários de Enrique González Martínez[14], para fazer arte (!) com o estilicídio de suas menstruações intelectuais, todos os grandes sinceros, todos os que não se descompuseram nas eflorescências lamentáveis e mefíticas de nosso meio nacionalista com fedores de *pulquería* e rescaldos de fritalha, todos esses, eu convoco em nome da vanguarda atualista do México, para que venham abater do nosso lado nas lucíferas filas da *decouvert*, onde acredito, com Lasso de la Vega: "Estamos longe do espírito da besta. Como Zaratustra livramo-nos do peso, sacudimos os preconceitos. Nosso grande riso é um grande riso. E aqui estamos nós, escrevendo as novas tábuas". Para terminar peço a cabeça dos rouxinóis escolásticos que fizeram da poesia uma simples *gagueira repessoniana* elevada às travessas de uma cadeira: depenação depois do aguaceiro nos currais edílicos do domingo burguesista. A lógica é um erro e o direito de integralidade

14. Poeta simbolista mexicano, que em 1911 publica o famoso soneto "Tuércele el Cuello al Cisne", considerado um verdadeiro manifesto contra a estética do século XIX. Poeta tradicional, González Martínez está longe de ser considerado um poeta de vanguarda; daí o tom áspero de Maples Arce.

uma piada monstruosa que me irrompe a intelcesteticida [*sic*] Renée Dunan. Salvat-Papasseit, ao cair de um balanço, leu este anúncio na tela: cuspam na cabeça careca dos cretinos, e enquanto todo mundo que anda fora dos eixos contempla-se esfericamente atônito, com as mãos retorcidas, eu, gloriosamente isolado, ilumino-me na maravilhosa incandescência dos meus nervos elétricos.

ass. Diretório de Vanguarda
México, dezembro 1921

Manifesto Estridentista nº 2[15]

Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo et al.

Irreverentes, afirmativos, convictos, incitamos a juventude intelectual do Estado de Puebla, os não contaminados de reacionarismo letárgico, os não identificados com o sentir meio coletivo do público unissistematizal e antropomorfo para que venham engrossar as fileiras triunfais do estridentismo e AFIRMEMOS:

Primeiro: Um profundo desdém pela rançolatria ideológica de alguns valores funcionais, acesos belicosamente num ódio canibal por todas as inquietações e todos os desejos renovadores que comovem a hora insurrecional da nossa vida mecanística.

Segundo: A possibilidade de uma arte nova, juvenil, entusiasta e palpitante, estruturada novidimensionalmente, superpondo a nossa rigorosa inquietação espiritual ao esforço regressivo dos manicômios coordenados, com regulamentos policialescos, importações parisienses de reclame e pianolas ao crepúsculo.

Terceiro: A exaltação do tematismo sugestivo das máquinas, as explosões operárias que estilhaçam os espelhos dos dias subvertidos. Viver emocionalmente. Palpitar com a hélice do tempo. Dar a partida para o futuro.

Quarto: A justificativa de uma necessidade espiritual contemporânea. Que a poesia seja poesia de verdade, não baboseiras, como as que escreve Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de pixotadas engomadas. Que a pintura seja também pintura de verdade com uma sólida concepção de volume. A poesia, uma explicação sucessiva de fenômenos ideológicos, por meio de imagens equivalentistas orquestralmente sistematizadas. A pintura, explicação de um fenômeno estático, tridimensional, redigido em duas latitudes por planos colorísticos dominantes.

15. Publicado em Puebla, México, 1º jan. 1923. Reproduzido em Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México, 1921-1927* [Tr. TCB].

CAGUEMOS: Primeiro: Na estátua do Gal. Zaragoza[16], valentão insolente de opereta, William Duncan do "filme" intervencionista do império, encarapitado sobre o pedestal da ignorância coletiva. Horror aos ídolos populares. Ódio aos panegiristas sistemáticos. É necessário defender a nossa juventude adoecida pelos papagaios exegísticos com nomeação oficial de catedráticos.

Charles Chaplin é angular, representativo e democrático.

Segundo: Em dom Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo da histeria primaveral tergiversada, que faz quadrinhas, *pulque* com cinzas de latins para embriagar as suas musas carolas, em dom Manuel Rivadeneyra y Palacio, múmia orçamentiva de 20 reais diários, em dom José Miguel Sarmiento, recitador profissional em todo tipo de proxenetismos familiares em que a primavera e o "jazz band" sangoloteiam-se nos espelhos, e em alguns botequineiros literários, como dom Delfino C. Moreno e dom Enrique Gómez Haro.

Terceiro: Em nosso compatriota Alfonso XIII, o Gaona dos lojistas usurários, Tio Sam dos intelectuais de alpargata, saúde dos enfermos, consolo dos aflitos, rosa mística, taça espiritual de eleição, agente de viagem de doces de Santa Clara[17]; o grande blablablá!

PROCLAMANDO: Como única verdade, a verdade estridentista. Defender o estridentismo é defender a nossa vergonha intelectual. Os que não estiverem conosco serão comidos pelos urubus. O estridentismo é o armazém onde todo mundo se abastece. Ser estridentista é ser homem. Só os eunucos não estarão conosco. Apagaremos o sol com um *sombrerazo*. FELIZ ANO NOVO.

VIVA O *MOLE DE GUAJOLOTE*![18]

[Seguem-se duzentas assinaturas.]

Manifesto Estridentista nº 3[19]

Salvador Gallardo, Guillermo Rubio, Adolfo Ávila Sánchez, Aldeguldo Martínez

A cavalo neste corcel encabritado da Bufa, filão de ouro para o garimpeirismo de López Velarde[20], lancemos este grito 13 estridente e subversivo.

16. Ignacio Zaragoza, general e político mexicano que venceu os invasores franceses na capital de Puebla, local de redação do manifesto, em maio de 1862.
17. Doce típico da cidade de Puebla, feito com batata-doce.
18. Prato típico da cidade de Puebla. *Guajolote* é peru.
19. Publicado em Zacatecas, México, 12 jul. 1925. Reproduzido em Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México, 1921-1927* [Tr. TCB].
20. Ramón López Velarde (1888-1921), poeta mexicano que representa o final do modernismo hispano-americano, assim como Herrera y Reissig no Uruguai, ou Leopoldo Lugones na Argentina.

MORRA A REAÇÃO INTELECTUAL E MUMIFICADA!

Agora que a revolução social chegou a todas as consciências, é necessário proclamar como verdade primordial a verdade estridentista: "Defender o estridentismo é defender a nossa vergonha intelectual".

Temos que nos rebelar contra o mandato dos mortos

Só os espíritos acadêmicos continuam preparando seus cozidos com ingredientes passados.

O clichê é a corda das idéias

Toda arte, para ser arte de verdade, deve apreender a plástica emocional do momento presente. Daí que exaltemos o tematismo sugestivo das máquinas. Não se deve esquecer isso. UM AUTOMÓVEL CORRENDO É MAIS BELO QUE A VITÓRIA DE SAMOTRÁCIA[21] e diante da gloriosa cruz de um aeroplano, os pégasos têm que descer envergonhados aos cochos burocráticos.

A vida multânime e paroxista das "Urbes", as explosões operárias que refletem os espelhos dos dias invertidos não se compaginam com os luares. "Chopin na cadeira elétrica!" Antes de mais nada deve-se delinear o campo das especulações estéticas. QUE A PINTURA SEJA EXPLICAÇÃO DE UM FENÔMENO TRIDIMENSIONAL REDIGIDO EM DUAS LATITUDES POR PLANOS COLORÍSTICOS DOMINANTES.

A poesia, poesia de verdade, sem descrições, episódios nem perspectivas: isto é poesia pura, sucessão de imagens equivalentes, orquestralmente sistematizadas que sugiram fenômenos ideológicos de estados emocionais.

Nada de retrospecção, nada de futurismo. Todo mundo ali quieto, iluminado maravilhosamente no vértice estupendo do minuto presente.

Em pleno reinado da Internacional, levantar as muralhas chinesas do nacionalismo rastaqüera, mas com elementos autóctones, fecundados em seu próprio ambiente, deve-se criar uma arte pura que tenda sempre a um plano de superação e abstracionismo.

Juan Gall [*sic*] ao espremer o suco do mundo em seus Cinco Continentes[22] manifesta como traços predominantes do pós-guerra a Energia e a Bondade e apostrofa aos jovens do mundo para que as cantem e acrescenta: E nada de sentimentalismos, evitar a

21. Referência ao quarto item do Manifesto Futurista de F. T. Marinetti.
22. Referência à conhecida antologia de Ivan Goll, *Les Cinq Continents* (1923).

ruindade de todas as trivialidades. Descobrir a vida cotidiana e regeneradora, eis aqui sua tarefa!

Jovens do mundo: eis aqui sua divisa

Os evangelhos do estridentismo nos quais foi inspirado este manifesto são:

ATUAL NÚMERO 1. Folha de Vanguarda. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce.

Manifesto Estridentista Poesia, 1° de janeiro de 1923, assinado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo.

"O Estridentismo. A Teoria Abstracionista de Arqueles Vela", *Irradiador*, número 2, México, outubro de 1923.

Hoy revista de vanguarda projetor de nova estética muito breve aparecerá, procure por ela.

Manifesto Estridentista n° 4[23]

Diego Rivera, Manuel Maples Arce, Jean Charlot, José Juan Tablada et al.

O GOVERNADOR OBSEQUIARÁ $ 1000.00 A CADA DELEGADO

LEIA...

4 PEGAMOS EM ARMAS CONTRA O BABOSEIRISMO LITERÁRIO NO MÉXICO

AGUACEIRO ESTRIDENTISTA

Chopin na Cadeira Elétrica!

O Grupo Estridentista do III Congresso Nacional de Estudantes exige da II Assembléia um voto de simpatia e adesão ao movimento estético revolucionário do México.

Diego María Rivera, Manuel Maples Arce, ... *et cetera, et cetera*.

H. [Honorável] ASSEMBLÉIA:

DE ACORDO com a tese sustentada na Declaração de Princípios da Juventude que acaba de lançar desta cidade heróica o III Congresso Nacional de Estudantes, afirmamos

23. Publicado por ocasião do III Congresso Nacional de Estudantes, em Ciudad Victoria, Tamaulipas, México, 27 jan. 1926. Reproduzido em Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México, 1921-1927* [Tr. TCB].

colossalmente que o ideal que a vivifica não pode ser mesquinho nem esmagado, porque é, no fundo, generoso, fecundo, Integral. INTEGRAL.

A juventude, que por definição é inquietação renovadora, jamais se deteve diante do círculo estreito e angustioso das idéias avaras e unidimensionais, proclamando gloriosamente a verdade de todos os ideais que conduzem à renovação absoluta.

A juventude mexicana é uma inquietação perpétua, um anseio gigante de renovação: Renovação social, política, estética... RENOVAÇÃO CONSTRUTIVA.

A realização harmônica e conjunta da rígida ideologia desta época convulsiva para um futuro imediato no país constituirá necessariamente um fator cíclope para o desenvolvimento da nova civilização humana.

As considerações anteriores, que ampliaremos depois verbalmente, levam-nos a pedir à H. Assembléia, com dispensa de trâmites, o seguinte voto de simpatia:

"O III Congresso Nacional de Estudantes, em nome da juventude estudantil mexicana, informa sua simpatia pelo movimento estético revolucionário do México e envia-lhe, através do grupo estridentista do congresso, uma saudação estimulante e cordial."

Protestamos o necessário.

[Segue-se lista de assinaturas.]

Para fazer esta sugestão nos baseamos em:

IRRADIAÇÃO INAUGURAL[24]

É provável que a supra-estandardização dos sistemas seja para você um ideal suprematista[25]. Você é um homem extraordinário. Sabe? Eis aqui o sentido espetacular de uma teoria novíssima. Você é um subvercionalista específico. Mas você não se entende: talvez você ainda seja um imbecil; você tem talento. Agora você se extraviou nos corredores vazios de sua imaginação. E você tem medo de si mesmo. Você erra a saída e não pode se encontrar. Detetive. Fantomas marca um encontro com você no Hotel Regis. Voronoff[26]

24. Em *Irradiador*, Revista de Vanguarda, México, 1922.
25. Menção provável ao suprematismo russo. Primeira teoria da pintura russa, não objetiva, o suprematismo aparece na Rússia em 1915. Ligado desde sua primeira manifestação a Kazimir Malevitch (1878-1935), tem grande influência na geração dos cubo-futuristas.
26. Médico conhecido na época pelos métodos de rejuvenescimento, também aparece mencionado anos mais tarde por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago (p. 178, nota 60).

reclama glândulas de macaco e o estridentismo inventou a eternidade. Mas você não entende uma palavra.

Tudo isso que tanto o incomoda nós aprendemos de você inversamente-eqüidistância-ideologia. Está claro? Por sistemas contrários, por conveniência especulativa a explosão a magnésio, a *et cetera*, valores prestigiosos. Reconhecemo-nos noviangularmente irradiais a toda contrastação equivalente raiz quadrada da evacerebração *[sic]* dos laboratórios econômicos menos o princípio de Greham, arcabouço intra-objetivo a rajada internacional dos motores. Irradioscopia. A cidade está cheia de instalações de dínamos, engrenagens e cabos. E as fachadas faladoras gritam desaforadamente suas cores berrantes de uma calçada a outra. A Cervejaria Montezuma e o Buen Tono. Retífica Ford. Aspirina Bayer vs. Langford Cinema 0 1 p os adeuses zarpam.

Você está supramaravilhado, mas nós ideologicamente concluímos sempre com o nosso plano extraversal de equivalência: síntese exposicional de expressão, emoção e sugestão, relação e coordenação intra-objetiva (teoria abstracionista. Sistema fundamental) exposição fragmentária, nunismo[27], sincronismo, fadiga intelectual (cenestesia), e enumeralização temática. Esquematização algébrica. Jazz Band, petróleo, Nova York. A cidade toda faísca polarizada nas antenas radiotelefônicas de uma estação inverossímil.

27. Tendência iniciada pelo escritor francês Pierre-Albert Birot. Surgiu no início de século XX, como tentativa de obter em poesia os resultados conseguidos pelo cubismo nas artes plásticas.

Peru

• Serafín Delmar *et al.*, bandeira (1928)

Entre os movimentos de vanguarda da América Latina, o peruano se destaca por sua radicalidade. A publicação em 1922 de Trilce, *de César Vallejo, abre as portas à modernidade e projeta o país como ponta de lança da produção poética da época. Nas palavras de Gloria Videla de Rivero, "a poesia* mestiça *de César Vallejo funde os elementos americano, nacional, regional, popular e indigenista com as influências européias. Sua revolta poética – que posteriormente se tornará política – acha expressão em* Trilce. *Versos livres, hermetismo, imagens de inspiração cubista, criacionista, ultraísta e mesmo surrealista: é uma poesia de vanguarda"[1]. Há em* Trilce *uma estética de ruptura cuja originalidade de execução dificulta inclusive a inserção da obra em alguma tradição literária. O mesmo não acontece, por exemplo, com a poesia de Huidobro, Neruda ou Borges, em que é possível reconhecer, com mais facilidade, as influências poéticas.*

Enquanto, por um lado, Vallejo propõe um projeto estético inédito, por outro, ideológico, José Carlos Mariátegui revela-se o pensador marxista mais fecundo da década e do continente. Sua revista, Amauta *(1926-1930) – originalmente concebida com o título de* Vanguardia –, *carrega a marca das preocupações sociais e do comprometimento com a realidade indígena, sem, com isso, fechar as portas à renovação artística da época. A experiência européia de Mariátegui, aliada à sua sensibilidade estética, permite que* Amauta *assimile o "espírito novo". Nas palavras de David O. Wise: "apesar de seu grande valor como veículo de renovação literária e popularização dos trabalhos da esquerda latino-americana, a principal contribuição histórica de* Amauta *consiste nos numerosos ensaios de caráter histórico e político, assinados por autores peruanos"[2].*

Paralelamente a Amauta, *mas com muito menor repercussão, surgem publicações das mais variadas tendências. É o caso de* La Sierra *(1927-1930), dirigida por Guillermo Guevara, nitidamente preocupada com um indigenismo incaico.* Guerrilla, *dirigida pela*

1. "L'Ultraisme en Espagne et en Amérique Latine", p. 301.
2. David O. Wise, "Mariátegui's *Amauta* (1926-1930). A Source for Peruvian Cultural History", p. 298.

poeta uruguaia Blanca Luz Brum, faz parte da vertente social mais engajada. Há ainda os experimentos de Flechas (1924) ou Poliedro (1926), de Armando Bazán.

De particular interesse é o Boletín Titikaka (1926-1930), publicado em Puno sob a direção de Gamaliel Churata (pseudônimo de Arturo Peralta, autor de El Pez de Oro) e de seu irmão Alejandro Peralta, autor de ande e el kollao. O Boletín Titikaka é um excepcional exemplo da disseminação das vanguardas em locais afastados dos tradicionais centros de produção intelectual[3]. Em formato de tablóide, foram publicados 35 números do Boletín. O último coincide com o fim de Amauta e a morte de José Carlos Mariátegui, a quem é dedicado[4].

A vanguarda de Puno mantém intenso intercâmbio com outros grupos da América Latina (Martín Fierro, de Buenos Aires; La Pluma, de Montevidéu; Amauta, sem dúvida; e outros). Surpreendente é a reprodução, no número 30 (maio 1929), de dois poemas de Mário de Andrade, pertencentes a Clã do Jabuti: "Sambinha" e "Moda dos Quatro Rapazes". Também a vanguarda européia participa desse intercâmbio: é o caso do grupo berlinense de Der Sturm (para este contato, o Boletín Titikaka provavelmente contou com a ajuda de Mariátegui). Colabora com a revista o ativo grupo Ortokapa de Puno, no qual se destaca Alejandro Peralta, co-diretor do Boletín. Esse grupo e o do Boletín Titikaka são os melhores representantes do "indigenismo de vanguarda" peruano. Circunscritos à difícil realidade social de Puno, mas atentos aos experimentos vanguardistas internacionais, eles conseguem explorar tanto a vertente andina como a experimental.

Embora não apareça de maneira programática, nota-se a influência do surrealismo em poetas peruanos como César Moro, Xavier Abril e E. A. Westphalen. Nessa geração destaca-se também – mais por suas posições poético-políticas do que pela qualidade criativa – Alberto Hidalgo, o criador do simplismo.

trampolín, hangar (ex-trampolín), rascacielos (ex-hangar) e timonel (ex-rascacielos) são os títulos mutantes dos quatro folhetos de vanguarda publicados em Lima nos anos de 1926 e 1927. Visualmente inovadores e coloridos, os folhetos são dobrados em quatro, sendo que uma das partes, uma vez aberta, é inteiramente dedicada à poesia. Contemporâneos de Amauta, eles retomam a experiência internacional da vanguarda hispano-americana (Huidobro, Neruda) sem perder de vista as preocupações políticas. De um folheto para

3. David O. Wise, "Vanguardismo a 3800 Metros: El Caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)", pp. 89-100. Ver, também, Vicky Unruh, "El Vanguardismo Indigenista de Alejandro Peralta", pp. 553-566. Existe um índice bibliográfico do raro *Boletín Titikaka* em Miguel Ángel Rodríguez Rea, "Guía del *Boletín Titikaka*". Agradeço a Vicky Unruh a cópia do *Boletín Titikaka*.

4. Curiosamente, no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros, embora não conste nenhum número de *Amauta*, encontra-se o último número do *Boletín Titikaka*, dedicado a Mariátegui. Cf. "Revistas e Periódicos", em Raúl Antelo, *Na Ilha de Marapatá*, p. 273. Deve ter havido intercâmbio com o autor de *Clã do Jaboti*, o que explica a publicação de dois dos seus poemas no *Boletín Titikaka* 30 (maio 1929), p. 4.

outro, o tom engajado torna-se mais radical, provavelmente devido à presença de Magda Portal, que dirige o primeiro e o último. Assim, se o subtítulo de trampolín *é "revista supracosmopolita", o do último,* timonel, *mudará para "arte e doutrina".*

O texto "bandeira", publicado em rascacielos, *é um repúdio à agressão sofrida na Bolívia por seu diretor, Serafín Delmar (pseudônimo do poeta Reynaldo Bolaños). O próprio título apresenta uma conotação ideológica que, no texto, adquire dimensões continentais, no apelo à América Latina e à "fraternidade universal". Seu teor político alia-se a uma escritura vanguardista, com o uso de minúsculas e de metáforas modernas.*

Mais de meio século depois, Magda Portal relembra com saudosismo essa época e esses folhetos, "cujo conteúdo reflete um tempo que passou, deixando o rastro sutil do modo como sentiam e se conduziam os jovens de então, nenhum deles na idade da reflexão nem das decisões transcendentais, mas com ímpetos de criação e desejo de sobrevivência e aproximação da juventude da América"[5].

bandeira[6]

Serafín Delmar, Magda Portal, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Julián Petrovick

a covardia amordaça a liberdade do pensamento – porém hoje desamarramos os nossos cabos perscrutadores para atirá-los às margens espirituais da américa latina, onde mãos entusiastas nos estendem as suas pontes de fraternidade e amor.

NÓS conseguimos o milagre de ter feito vibrar a simpatia ideológica dos homens novos do chile – depois de uma tradição de mútuos ódios babados de blasfêmia contra os direitos sagrados da humanidade – *nós não devemos nada ao passado* – primeira profissão de fé para os homens livres: derrubar as fronteiras –

só agora começa a soar simpaticamente nos tímpanos da bolívia, do uruguai, da argentina e do chile o nome do peru – de lá nos chegou o protesto patente contra a injustiça cometida pelo governo de hernando siles[7] contra o colega delmar – e de lá nos vêm homenagens intelectuais de *nuevos rumbos*, órgão da grande associação geral de professores do chile, e de *abanico* – revista de arte e ideologia modernas –

5. "Una Revista de Cuatro Nombres", *Hueso Húmero* 7 (out.-dez. 1980), p. 101. Neste mesmo número de *Hueso Húmero*, são publicados, em forma de separata fac-similar, os quatro manifestos.
6. Publicado na revista limenha *rascacielos*, nov. 1928, e reproduzido em *Hueso Húmero* 7 (out.-dez. 1980) [Tr. NMG].
7. Hernando Siles (1881-1942) foi eleito presidente da Bolívia, de 1926 a 1930, em eleições diretas. Naquela época, Serafín Delmar encontrava-se exilado em La Paz.

nos novos caminhos abertos aos homens para a fraternidade universal – entusiastas como uma caixa de pássaros estendemos as mãos respondendo com o mesmo gesto amplo, reunindo as nossas forças espirituais para que não fracassem as primeiras tentativas – aqui onde as baixas paixões distanciam todos os cérebros – assinamos estes cinco nomes claros –

hangar

ex-trampolin · arte supra · cosmopolita

aparece en lima mensualmente | n. 2 2a. quincena de octubre

publican en este número

vicente huidobro
magda portal
alejandro gutiérrez
gamaliel churata
serafín delmar
oquendo de amat
amador huanka
j. moraga bustamante

toda correspondencia dirijir a serafín delmar - lima - perú.

suramérica - 1926

Edición facsimilar – Hueso Húmero 7

hangar, *Lima, 1926.*

trampolín

revista supra-cosmopolita
aparecerá mensualmente en lima

colaboradores

magda portal
serafín delmar
alejandro peralta
gamaliel churata
julian petrovick

administrador
jacinto baquerizo

suramérica.-octubre 1926

Edición facsimilar – Hueso Húmero 7

trampolín, *Lima, 1926.*

rascacielos

ex-hangar - revista de arte internacional

aparece mensualmente en lima-noviembre-1926 | n. 3 director: serafín delmar lima perú

b a n d e r a

la cobardía amordaza la libertad del pensamiento—pero hoy desamarramos nuestros cables avizores para tirarlos a las orillas espirituales de latino américa donde manos entusiastas nos tienden sus puertas de fraternidad y amor.

NOSOTROS logramos el milagro de haber hecho vibrar la simpatía ideológica de los hombres nuevos de chile—después de una tradición de mutuos odios babeados de blasfemia contra los derechos sagrados de la humanidad—*nosotros no debemos nada al pasado*—
primer credo de fé para los hombres libres: derribar las fronteras—

recien suena simpáticamente en los tímpanos de bolivia, uruguay, argentina y chile el nombre del perú—de allí nos ha llegado la protesta desnuda por el atropello que cometiera el gobierno de hernando siles contra el compañero delmar—y nos vienen homenajes intelectuales de «nuevos rumbos» órgano de la gran asociación general de profesores de chile y «abanico»—revista de arte e ideología modernos—

en los nuevos caminos abiertos a los hombres para la fraternidad universal—entusiastas como una caja de pájaros extendemos las manos respondiendo en el mismo gesto amplio, aunando nuestras fuerzas espirituales para que no fracasen los primeros intentos—aquí que las bajas pasiones distancian todos los cerebros—firmamos estos cinco nombres claros—

serafín delmar, magda portal, gamaliel churata, alejandro peralta, julián petróvick—

Edición facsimilar – Hueso Húmero 7

rascacielos, *Lima, 1926.*

TIMONEL

ex-rascacielos

dirije: magda portal

A R T E Y D O C T R I N A

No. 4

LIMA, MARZO Y 1927 PERU

despierta recien canto dormido de esperanza timonel rojo ancha ruta para tus pasos emigrantes donde queman alegres como sonajas de salvaje los rayos del sol toda la tierra libre canta SOLO EL HOMBRE ES TRISTE galeoto amarrado al dolor del pasado empuja tus cadenas no importa los desgarrones — no le digas a tu hijo que tú eres su padre — cielo de serpentinas creo en la soledad para abarcar en la mirada la humanidad total que late como un gran corazón que se ahoga gritos suicidas manso animal esclavizado por el hombre

pero de las entrañas temblorosas de la tierra un día saldrá rojo timonel el GRITO LIBRE

Edición facsimilar – Hueso Húmero 7

timonel, *Lima, 1927.*

Porto Rico

• Tomás L. Batista e Vicente Palés Matos, Manifesto Euforista (1922), Segundo Manifesto Euforista (1923) • E. R. Chevremont, "O Fundeiro Lançou a Pedra" (1924) • Samuel R. Quiñones *et al.*, "Do Noísmo – Gesto" (1925) • C. Soto Vélez, Manifesto Atalaísta (1929)

Diepalismo, euforismo, noísmo e atalaísmo são as quatro fases da vanguarda porto-riquenha dos anos 1920[1]*. O diepalismo deve seu curioso nome à combinação dos sobrenomes paternos dos seus fundadores: José I. de Diego Padró e Luis Palés Matos. Este movimento, muito esporádico, nasce com a publicação do poema "Orquestração Diepálica" no jornal* El Imparcial, *de 7 de novembro de 1921. De forte expressão onomatopaica, nos moldes dos efeitos sonoros da poesia dadaísta, a última das cinco estrofes ilustra a técnica utilizada:*

Pit... pit... pit... co-quí-co-co-quí... quí...
Pitirr-pitirr, chi-chichichuí, chi-chichichuí...
Chocla, chocla, cho cla, mmmeee...
Caaacaracaca, pío, pío, caaaracacaaa..
Juá, juá, juá, juá; uishe-ó, uishe-ó, uishe-ó...
¡Cucurucú! qui qui ri quí ¡Cocorocó!

Acompanha o poema uma nota com caráter de manifesto, em que os autores explicam a técnica adotada:

Nenhuma destas novíssimas escolas assinala um modo mais sintético de expressão, utilizando a onomatopéia, e nós, com a finalidade de agilizar as atuais normas da poesia tentamos no trabalho acima dar a impressão de objetividade, através de expressões onomatopaicas, da linguagem das

1. Na realidade, no período de 1913 a 1948, os movimentos de vanguarda em Porto Rico são sete. Além das correntes mencionadas, restritas aos anos 1920, há o pancalismo, o panedismo, o integralismo e o transcendentalismo, conforme a categorização de Luis Hernández Aquino, em *Nuestra Aventura Literaria: Los Ismos en la Poesía Puertorriqueña, 1913-1948.*

aves, animais e insetos, sem recorrer à descrição rebarbativa e prolixa que acaba por debilitar a verdade e a pureza do assunto. Nosso propósito, insistimos, é animar o ambiente neste sentido, e de modo algum significa que permaneceremos fiéis a esta modalidade poética com toda a crueza com que a apresentamos.

Poucas semanas após a "Orquestração Diepálica", Diego Padró publica o poema "Fugas Diepálicas", no qual os efeitos fonéticos adquirem importância ainda maior. Embora seja Luis Palés Matos quem irá se tornar posteriormente um dos maiores poetas de Porto Rico, especialmente por sua poesia afro-antilhana (*Tuntún de Pasa y Grifería*, 1937), são as "Fugas Diepálicas" que introduzem o tema da poesia negra. "A fuga mais importante é a de número 11. É nela que, pela primeira vez, se apresenta em nossa poética o tema da poesia negra do ponto de vista do ritmo e da onomatopéia, tema e módulo em que culminará felizmente a poesia negra de Luis Palés Matos", afirma Hernández Aquino, ilustrando com a última das onze estrofes do poema[2]:

Timbal y platillos: Tún-tún-tún-cutún cuntún...
Cutúncuntún... Claz-claz... Cutúncuntún... tún...
Es la Hotentocia... Tribus de ébano:
mandingues, asanteos, y yelofes...
Tierras ásperas y candentes... Ceremonias diabólicas...
Pintorescos tatuajes... Taparrabos...
Danzas en el corazón de las selvas oscuras...
Dioses de paja... Nodrizas de basalto...
Hombres de hollín, como gorilas corpulentos
obscureciendo el sol flecha tras flecha;
Cutúncuntún... Claz-claz... Cutúncuntún... Claz... claz...
Cutúncuntún... Cutúncuntún tún... tún...

O segundo movimento vanguardista de Porto Rico, o euforismo, nasce por iniciativa de Vicente Palés Matos (irmão de Luis) e Tomás L. Batista. Ambos são signatários dos manifestos que lançam a nova escola. O primeiro deles, o Manifesto Euforista, de 1922, está em sintonia com a tradição inaugurada por Marinetti. Muito da retórica deste aparece ali reproduzida: oposição às formas tradicionais, destruição do passado, desprezo pela mulher e exaltação da máquina, da velocidade e do perigo. O Manifesto Euforista também adota como forma retórica a enumeração dos tópicos, seguindo o exemplo do Manifesto Técnico.

2. *Nuestra Aventura Literaria*, p. 46.

Já o Segundo Manifesto Euforista, de 1923, com as mesmas assinaturas, traz uma novidade que o distingue de praticamente todos os manifestos das vanguardas latino-americanas. Por um lado, o texto renega a tradição; por outro, há um apelo à união dos povos da América, com um tom político pan-americanista absolutamente original. Opondo-se às correntes cosmopolitas da época, os autores do manifesto proclamam: "Abaixo os poetas que bebem em Londres e digerem em Paris"[3]*. Além disso, a utópica união do Norte com o Sul sugere uma ideologia mestiça, de base nietzschiana, para todo o continente americano: "Apontamos o fenômeno do super-homem, uma metade latino e a outra metade saxão, quando se cumpra o pensamento euforista". Todavia, nas palavras de Luis Hernández Aquino, "a aventura euforista não prosperou"*[4]*.*

Na história dos movimentos vanguardistas de Porto Rico, merece destaque o poeta Evaristo Ribera Chevremont, o único porto-riquenho a participar do ultraísmo na Espanha, onde chega em 1919. Retornando a seu país em 1924, ele publica "O Fundeiro Lançou a Pedra", texto com todas as características de manifesto, e um dos mais contundentes da vanguarda antilhana. "O Fundeiro" se inicia com uma distinção entre "modernidade" e "novidade": "Modernidade é a moda que passa com a estação e a época; a novidade é o descobrimento e a revelação de novos aspectos das coisas". Desse modo, Ribera Chevremont traça os limites entre uma estética moderna e uma estética de ruptura, identificando a vanguarda com esta última. Com acento surpreendentemente drummondiano, ele afirma: "Mais do que ser moderno, o poeta deve aspirar a ser eterno"[5]*.*

Nesse texto-manifesto, embora Ribera Chevremont repudie veementemente as formas do passado ("desmetriquemos", "desrimemos", "desliteraturizemos", "matemos o cisne e o rouxinol"), ainda se encontram fórmulas baudelairianas ("a correspondência das palavras e das idéias"), rubendarianas ("o ritmo é tudo"), e uma ostensiva identificação com os pressupostos criacionistas de Vicente Huidobro: "Vivamos na Natureza, mas não para copiá-la nem para imitá-la, senão para revelá-la e plantar a Vida sobre o Nada e superar a Criação na sua vertigem de essências e formas". A poesia de Ribera Chevremont é herdeira do

3. *Idem*, p. 232. A metáfora gastronômica remete de imediato ao conceito de digestão universal, traço inerente ao cosmopolitismo de Oliverio Girondo nos anos 1920, condensado na epígrafe dos *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía* (1922): "Cenáculo fraternal, com a certeza reconfortante de que, em nossa qualidade de latino-americanos, possuímos o maior estômago do mundo, um estômago eclético, libérrimo, capaz de digerir, e de digerir bem, tanto uns arenques setentrionais ou um cuscuz oriental, como uma *becasina* cozida no fogo ou um desses épicos chouriços da Espanha".
4. *Nuestra Aventura Literaria*, pp. 53 e 232.
5. Com efeito, algumas décadas mais tarde, Carlos Drummond de Andrade abre o poema "Eterno" com os seguintes versos: "E como ficou chato ser moderno/ Agora serei eterno", em *Fazendeiro do Ar (1952-1953) & Poesia até Agora*, p. 533.

ultraísmo, por seu caráter de síntese, riqueza de metáforas, predileção por imagens visuais e gosto por uma linguagem irreverente, conforme se percebe no livro Girándulas *de 1925*[6].

Ainda em 1927, Ribera Chevremont assina uma coluna semanal, a "Página de Vanguarda", no jornal La Democracia, *onde transitam nomes cosmopolitas como os de Borges, Guillermo de Torre, Paul Morand e outros.*

À medida que avança a década, tornam-se mais consistentes as propostas das vanguardas porto-riquenhas. É o caso do noísmo (1924-1929), cujo principal representante é Vicente Palés Matos, que já contribuíra ativamente para os dois movimentos anteriores. "Sob o título de Poemas Noístas, *foram publicados dezenove poemas breves, nos quais se percebe com destaque a nota humorística, o burlesco e o caricatural", afirma Hernández Aquino. De fato, esse caráter breve e cômico sugere a influência das* greguerías *de Ramón Gómez de la Serna, e a identificação com certos princípios dadaístas: "Nós mesmos não sabemos o que é o NOÍSMO. O NOÍSMO não resolve nenhum problema estético, moral, social, político ou econômico. Estamos além do plano do senso comum. De qualquer ponto de vista o NOÍSMO não significa nada"*[7].

Este fragmento do manifesto noísta Do Noísmo – Gesto – Incitação do grupo NÃO revela o niilismo característico do dadaísmo. "A palavra Dadá, explicada por Tzara, significa, entre outras coisas, 'dupla afirmação em russo e em romeno', e por contraste o noísmo é derivado de uma negação: Não", afirma Hernández Aquino. O noísmo foi divulgado através de revistas de curta duração: Faro *e* Vórtice, *ambas dirigidas por Emilio R. Delgado. Este mesmo poeta, no final da década de 1920, começa a demonstrar preocupações sociais, mudando a temática de sua poesia: "Orientou-se em direção ao marxismo e divulgou a literatura russa em Porto Rico", afirma Hernández Aquino*[8]. *A revista* hostos *(com inicial minúscula, como* válvula *da Venezuela), de 1929, é também representativa desta tendência.*

O atalaísmo representa o último dos ismos *da década de 1920 em Porto Rico. Apesar de todos os movimentos que o antecederam, o atalaísmo tem início, em 1929, de maneira bastante*

6. Um dos poemas mais conhecidos de *Girándulas* é "Motivos de la Rana". Na crítica ao parnasianismo, este poema surpreende pela coincidência com "Os Sapos", de Manuel Bandeira, composto em 1918 (*Carnaval*). Transcrevemos alguns versos: "¡Viva la rana, disco blanco del día!/ ¡Viva la rana, luna que gatea!/ Viva la rana, joya de porcelana verde/ en el jubón claro del agua!/ La rana que rompe su collar de crós-crós/ cuando la fiebre solar pinta cardenales/ en el hombro amarillo de la tierra./ – La rana es moderna. ¡Que cante la rana!,/ dicen las rosas en camisa de color./ La rana ve correr por su carne/ de estiércol sudores bermejos./ Sobre su cabecita aplastada zumba/ el violoncelo del moscardón/ que viene con casaca negra/ a rondar las lámparas de las rosas./ Una mariposa bordada de oro/ en la tela azul del viento,/ roza el vientre de la rana./ La rana es toda oro/ y las flores la guardan en su estuche./..."
7. Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literaria*, pp. 80 e 86.
8. *Idem*, pp. 87 e 92.

conservadora. O Manifesto Atalaísta[9]*, assinado por Clemente Soto Vélez, continua, anos após a publicação do Manifesto Futurista, repetindo boa parte dos seus princípios que, por essa época, já estão muito desgastados: linguagem bélica, exaltação da máquina e da velocidade, repúdio à mulher, dessacralização da arte e frases calcadas nas imagens marinettianas: "Um descarrilamento de trens é dez mil vezes mais belo que os êxtases de Santa Teresa". Também os primeiros poemas atalaístas são sonetos convencionais, que têm mais a ver com a estética de fim de século do que propriamente com a vanguarda. Somente quando o poeta Graciany Miranda Archilla torna-se seu líder, o movimento atalaísta irá se renovar. Em agosto de 1930, ele funda a revista* Alma, *imprimindo um sentido político e nacionalista ao movimento. "A vanguarda não é um fato literário mas sim um fato político que culminará numa espécie de exaltação ética, filosófica e artística dos indivíduos", afirma Miranda Archilla em junho de 1931*[10]*.*

O testemunho poético desta época encontra-se em Saltos Mortales a Media Voz *(1931), de Alfredo Margenat;* Grito *(1931), de Fernando González Alberty; e* Niebla Lírica *(1931), de Luis Hernández Aquino, que iria se tornar, justamente, o historiador mais importante dos* ismos *em Porto Rico.*

Manifesto Euforista[11]

Tomás L. Batista e Vicente Palés Matos

À juventude americana!

Revolução lírica? Sim, ajuste de uma nova lírica criadora de gestos firmes e potentes em nossa literatura falsificada e rala. É hora já de acabar com o verso matiz que tem degenerado nossa lírica e abobalhado nossas mentalidades. Fora com essa verborragia de sentimentalismos melosos, e entra, ó lírica eufórica, tempestade de luz, rajada cósmica, sacudindo nossos espíritos. Acabemos de uma vez e para sempre com os temas teatrais, preciosismos, camafeus, artifícios! Cantemos o forte e o útil, o pequeno e o potente. Fortaleçamos nossas almas atrofiadas e tracemos uma paralela ao século literário. Esmaguemos a idéia absurda

9. Existem mais dois manifestos: Acracia Atalaísta (16 set. 1929), assinado também por Clemente Soto Vélez, e o Decálogo Atalaísta (1º out. 1929), assinado por Graciany Miranda Archilla. Além de nada acrescentar ao primeiro Manifesto Atalaísta, eles não foram incluídos nesta antologia devido ao caráter personalista, fruto das brigas internas dos movimentos. Eles são reproduzidos na íntegra em Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literária*, pp. 245-248; 252.

10. *Idem*, p. 110.

11. Publicado em *El Imparcial*, San Juan, Porto Rico, 1º nov. 1922, e reproduzido em Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literaria* [Tr. NMG, ARL, RPV].

de antigos ídolos que só têm servido para nos proclamarem fracos, moles, ralos: Padilha, Gautier, Momo, Vidarte, Muñoz (orador feito vate), De Diego (ocarina gritalhona).

É chegada a hora de gritar que em Porto Rico se anuncia a aurora do século XX; e que ao se rachar o ventre prenhe da literatura, salte o verso gritando: "— Peguemos o século; peguemos o século!".

O poeta deve ser para a humanidade um tônico e não um laxante. Whitman, Marinetti, Ugarte, Verhaeren, dadaísmo? Não. Euforismo!

Juventude, é a tua hora! Gritemos, destruamos, criemos. Criador!

Rompamos os moldes velhos, a tradição. Esqueçamos o passado; não tenhamos olhos a não ser para o presente luminoso e para o futuro mais luminoso ainda. Façamos uma nova história, uma nova tradição, um novo Passado! E os que vierem atrás que destruam como nós, que renovem. Renovação, eis aí a chave!

Lembrar é apodrecer, entorpecer! Fechemos nossa memória, máquina imitadora, papagaio besta, e abramos nossa imaginação para fazer "coisas novas sob o sol". Bem-vindos a vertigem, o perigo e a loucura.

RESUMIMOS:

1. Declaramos inútil os metros, pois acreditamos que a poesia não é mais do que síntese de sentimento e de visão.

2. Elevamos o nosso protesto contra a lembrança e a mulher.

3. Exaltamos o verso na linha firme, a cor estridente, o amor bárbaro e brutal, a vertigem, o grito e o perigo.

4. Reconhecemos um sentimento profundo e forte em tudo aquilo que nos rodeia, esquecido por estar ao nosso lado: na miséria, na dor apagada e nas coisas comuns.

5. Proclamamos o verso espontâneo, cheio de defeitos, áspero e rude, porém sincero.

Viva a máquina, a chave, a aldrava, a porca, a serra, a marra, o *truck, o* braço direito, o quarto de hotel, o copo de água, o porteiro, a navalha, o *delirium tremens,* o pontapé e o aplauso!

Vivam os loucos, os atrevidos, os aeroplanos, os terraços e o *jazz-band*!

Abaixo as mulheres românticas, o poeta cabeludo, as crianças choronas, as valsas, a lua, as virgens e os maridos!

Mãe Loucura, coroa-nos de centelhas!

Segundo Manifesto Euforista[12]

Vicente Palés Matos e Tomás L. Batista

Aos Poetas da América!

Poetas da América? Talvez. Aqui vai o nosso segundo manifesto para todos aqueles que sintam em suas veias, ainda quente, o sangue primitivo dos antigos e fortes povoadores de nosso continente. Que o Norte e o Sul estendam suas mãos através das Antilhas, e tocando-nos com seus dedos minguinhos, gritem: "Somos, existimos!".

Levantemos, poetas, levantemos sobre a grande ruína do passado a imensa mole de uma nova literatura cantadora da beleza útil e exaltadora de nossa América.

Que fiquem de lado Nervo, Rubén, Reissig etc., que deram ao mundo uma idéia falsa do que vive em nós e lavraram com mãos femininas pequenos camafeus e penduricalhos inúteis. Varramos de uma vez e para sempre toda essa corja de flautistas ao luar, sacudamos nossos espíritos e que o verso, metal fundido e gotejante, nos batize em nome da América.

Poetas jovens, a vocês vai nossa exaltação. Coloquemos nossas estrofes em harmonia com as cataratas do Niágara e que se abra a emoção como a boca do Orinoco. Passe por nossos poemas o calafrio da cordilheira andina, cantem as locomotivas loucas de vertigem que cruzam como relâmpagos sobre as montanhas e lagoas, troem os *trucks*, e salte, cru e forte, o salitre de nossas costas nas estrofes masculinas. Abaixo os poetas que bebem em Londres e digerem em Paris.

Levantemos, poetas, levantemos a Torre de Babel de nosso pensamento, e que as raças se fundam, e que a língua seja para cantar o verso que nasce no Yukón assim como aquele que palpita nos Pampas.

Lancemos cabos de Pólo a Pólo, transpassemos as montanhas, arrebente a chispa acesa, e que os guindastes titânicos saiam a recolher estrelas no infinito. Conquistemos a América!

1. Proclamemos a grande República Eufórica Americana.
2. Exaltemos a personalidade na revolução lírica.
3. Cantamo-nos – cantamos o continente, uno, único.
4. Auguramos o fenômeno de fusão pan-americano através das Antilhas em nossa lírica eufórica.

12. Publicado em *El Imparcial*, San Juan, Porto Rico, 16 jan. 1923, e reproduzido em Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literaria* [Tr. NMG, ARL, RPV].

5. Proclamamos a unidade de raças e religiões: a inutilidade das fronteiras e das línguas.

6. Apontamos o fenômeno do super-homem, metade latino e metade saxão, quando se cumprir o pensamento eufórico.

Norte e Sul, alistados ao chamamento; ericemos as baionetas de nossos versos e conquistemos a América literária para a América! Seremos.

Euforismo, tu hás de trocar a inutilidade de nossa literatura e de nossas religiões e de nossos sentimentos, por uma nova revelação literária, uma nova religião, uma nova política, uma nova América, única e exclusiva.

Poetas, alistem-se ao chamamento! Seremos. Seremos!

O Fundeiro Lançou a Pedra[13]

Evaristo Ribera Chevremont

A pupila diferenciadora do leitor crítico deve observar que a modernidade na arte do verso é virtude poética que difere da novidade. Modernidade é a moda que passa com a estação e a época; e novidade é a descoberta e a revelação de novos aspectos das coisas. Mais que ser moderno, o poeta aspira a ser eterno.

Estamos assistindo a uma revolução lírica que destruirá tudo o que até aqui se tem feito. É preciso nascer de novo. A palavra de ordem é antepor o verso rítmico ao verso métrico. É substituir a imagem indireta pela imagem direta. A verdade está na essência e na potência do poema, não na metrificação, que pode chegar a ser um exemplo de mecânica exterior, mas nunca uma revelação dos fluidos psíquicos superiores do poeta. Porque devemos nos dar conta – e é o momento de sairmos de nossa ignorância – de que não é o amontoamento de palavras o que constitui a poesia, mas sim uma sutil e cuidadosa enunciação de palavras que obedeçam a um estado de alma para dar aquelas imagens que perfilam com exatidão o espírito das coisas, e que, ao deixarem o mundo do nada para entrarem no mundo das formas, acabaram sendo, em todos os momentos de realização da beleza, um pálido reflexo do visto ou imaginado. Eu rompo a métrica e a rima, e perfuro o porvir com meu grito, com o meu mais colérico grito, com o meu grito de fundeiro que lançou a pedra: abaixo o soneto, essa peça que foi flor de ourivesaria e pensamento em Darío, sol de imagens e raridades em Herrera y Reissig, fonte de magia em Lugones, e modelo de plasticidade em Guillermo Valencia, mas que, deformada pelo pobre Francisco Villaespesa, acabou convertida depois em receptáculo de quantos poetastros o Mundo pare...!

13. Publicado em *Puerto Rico Ilustrado*, San Juan, Porto Rico, 12 abr. 1924, e reproduzido em Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literaria* [Tr. NMG, ARL, RPV].

O verso métrico não casa com a poesia.

Já não agüento o fedor dos cadáveres de Campoamor e Núñez de Arce. Estou cheio do cacarejo monótono das ditaduras tagarelas de cortiço. Irrita-me o perfume insosso e frio da rosa, o vôo igual e barato dos passarinhos nas ramagens. Fora a rosa, o cravo e a lua. Rompamos a vara de medir versos. Desmetrifiquemos e desrimemos. Fora a cantilena que nos fez idiotas desde os dias do colégio. Demos um pontapé no passado, na tradição e na morte. Sejamos crianças... Comecemos outra vez a ver as coisas com olhos infantis, para descobrirmos novos matizes e ritmos. Sobretudo, descubramos novos ritmos. O ritmo é tudo: a harmonia, a correspondência das palavras e das idéias, a correspondência do espírito com o corpo miúdo e imenso do Cosmo.

A primeira palavra de um poema – matriz, ritmo, essência – tenham presente que é e será o fim da obra. Tom maior ou tom menor; poesia meridional ou poesia setentrional; torvelinho de imagens e cor ou vaguidade de brumas; objetivismo cru e áspero com máscara de luz; subjetivismo docemente filosófico e estético na janela persuasiva do silêncio e das meditações, a obra do poeta somente renderá obediências ao ritmo, à linha, ao matiz, ao essencial e substancial do círculo ultraterrenal na concepção exata do Universo. As coisas querem ser em amplitudes vertiginosas, ainda que numa ordem pura e livre como a dos astros. Desliteraturizemo-nos para cair na Natureza. Ela oculta suas formas para aquele que não penetra nos seus verdes reinos despojado da farfalhada retórica dos clássicos. O poeta é um ser próximo da Natureza. É um selvagem. Seu espírito se ilumina ao sentir o roçar úmido e áspero do focinho da besta. Só assim traduz a secreta linguagem musical da tarde em que o grilo transpassa com sua nota gris e persistente a torre carcomida do Parnaso. Desliteraturizemo-nos. Matemos o cisne e o rouxinol. Eu proclamo o império da rã, essa jóia de porcelana verde presa ao seio escuro dos charcos. Matemos a eloqüência, o tom maior, o grave, o teatral, o que se pavoneia nos borrados cenários, onde a caraça humana se incha em proporção à sua imbecilidade e pedanteria. Matemos o ponto de exclamação e a retumbância e a tagarelice dos adjetivos postos sem consciência intelectual; matemos a lógica, as regras e a mesura. Desnudemo-nos no mar perfumado e fresco das coisas e, sobretudo, sejamos humildes com os bonecos que fazem a felicidade das crianças no "Guinhol da república do Domingo". Vivamos a vida simples, a vida anônima do bom sapateiro que só levanta a cabeça para enfiar a agulha à luz do sol que transpassa a clarabóia de seu covil.

Deste modo, o poeta arremessará pelo caminho a velha carga de resíduos e tópicos que fazem de sua poesia um museu de relíquias históricas.

Esqueçamos Darío, Herrera y Reissig e todos os que, por estarem encerrados na prisão do verso métrico e por não terem se desligado em absoluto da tradição literária, passam a ser clássicos, múmias do Parnaso em teias de aranha.

Uma mão nos chama entre a névoa. Atrás das torres góticas estão os arranha-céus e o bairro com as bandeiras azuis das blusas e o ritmo cotidiano das coisas triviais e maravilhosas.

A poesia há de ser síntese, essência, sensação, magia, tudo na sexta dimensão, que só é alcançada pela pupila criada para o matiz que foge e pelo ouvido formado para o som que não se ouve...

Sejamos, na Natureza, seguindo o ponto que ela indica em sua imobilidade hierática, a pirâmide irmã do rio sagrado e o foco tremeluzente de Sírio. Se a beleza está no absurdo, sigamos o absurdo...

Vivamos na Natureza, mas não para copiá-la nem para imitá-la, mas sim para revelá-la e plantar a Vida sobre o Nada e superar a Criação na sua vertigem de essências e formas.

Do Noísmo[14] *– Gesto*[15]

Samuel R. Quiñones, Vicente Palés Matos, Vicente Géigel Polanco, Emilio R. Delgado e outros Noístas

INCITAÇÃO DO GRUPO. NÃO!

Quá, quá, quá... Eis o único comentário que nos ocorre agora que erguemos nossa audácia jovem perante o século. Gargalhadas francas para amolecer a rigidez que mecaniza a vida circundante. Vigorosas gargalhadas para acompassar o ritmo inovador que se abre sempre que uma geração ataca um tempo novo na sinfonia do progresso.

Tempos são estes de renovação. Mas de renovação profunda, intra-humana. Aspiramos a renovar a morfologia do pensar literário, mas também as essências, os valores. E que ao se rachar o ventre prenhe da literatura salte o verso gritando: "Peguemos o século. Peguemos o século"

Por isso erguemos nosso machado demolidor contra a literatura insossa, de choramingos estéreis; contra o verso afeminado; contra a prosa verborrágica e falsa; contra os pontífices da preceptística; contra os importadores de "novidades"; contra a canalha literária, inescrupulosa e venal; contra este espantoso sistema social que atrofia as iniciativas e castra os talentos; contra o utilitarismo e a moral puritana; contra a seriedade; contra os dogmas.

14. A forma desnasalizada *no* não é alheia ao português. Daí termos preferido manter *noísmo* a adaptá-lo para *nãoísmo* [N. da T.].
15. Publicado em *El Imparcial*, 17 out. 1925, e reproduzido em Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literaria*, pp. 241-245 [Tr. NMG, ARL, RPV].

É hora já de acabar com o verso matiz que tem degenerado nossa lírica e abobalhado nossas mentalidades. Fora com essa verborragia de sentimentalismos melosos, e entra, ó cavalo desembestado, tempestade de luz, rajada cósmica, verso novo sacudindo nossos espíritos!

Vamos dar um pontapé nesses temas de teatrinho de fantoches, e pisotear com furor tudo o que for preciosismo, camafeu, artifício. Tracemos uma paralela de aço ao nosso século literário.

Perante a ataraxia intelectiva que mofa os espíritos e que imprime à vida sentidos de claro rotineirismo; perante a idiotice da mediocracia, que agrava certa inegável venalidade congênita; perante esse longo coro de imbecilóides que deifica grafomaníacos sem mais substância mental do que um pouco de audácia e muito de presunção; perante as neomanias, as ideofobias e as ideocracias, o NOÍSMO é, à maneira de um velho lascivo, mulherengo e perversor, pleno de essências e de músicas novas, e de um extraordinário dinamismo transcendente.

O NOÍSMO é um punhado de energia criadora.

É um braço forte de lavrador.

É um grito prenhe de profundas reivindicações espirituais.

É o gesto macho e fecundo de uma juventude livre, desejosa de agilizar o pensamento, de afinar as cordas dos centros estéticos, de deslocar o ritmo acromático enfermiço da vida contemporânea.

LEITOR, UMAS PALAVRINHAS AO OUVIDO

Nós mesmos não sabemos o que é o NOÍSMO.

O NOÍSMO não resolve nenhum problema estético, nem moral, nem social, nem político, nem econômico. Estamos além do plano do bom senso. De qualquer ponto de vista o NOÍSMO não significa nada. NOÍSMO é uma palavra como outra qualquer. Porém, usada por nós, e para dar nome ao nosso grupo, já ganha uma significação própria. Dela extraímos, como da cartola de um mágico, idéias, pautas, estéticas, energias, gestos, caleidoscópios, gargalhadas, egolatria, sonho, mentiras, NOÍSMO, T.N.T., abreviaturas, versos, bandeiras bolcheviques...

O NOÍSMO é uma doença, e morre-se de NOÍSMO como se morre de beribéri.

Entra-se no NOÍSMO como num circo onde se estão exibindo feras. O NOÍSMO é quando o céu se juntar com a terra. Nós asseguramos que o NOÍSMO deu mais que pensar a certos poetas consagrados que a nós mesmos.

Se nós disséssemos que somos os primeiros intelectuais da América, não teríamos cometido nenhuma indiscrição. O NOÍSMO marca a época evoluída de Porto Rico, em todos os sentidos.

O NOÍSMO não é uma escola literária: é uma imposição do Século.

O NOÍSMO é uma perpendicular bissetriz do ângulo obtuso de nossas idiossincrasias raciais. Acha que isso não é possível nem geométrica nem ideologicamente? Pois o senhor está enganado. Já não pensamos com Euclides. Além disso, hoje a ideologia tem forma de saca-rolhas. Entendeu?

Poetas jovens, a vocês vai nossa exaltação. Coloquemos nossa estética em harmonia com as cataratas do Niágara e que se abra a emoção como a boca do Orinoco. Passe por nossos poemas o calafrio da cordilheira andina, cantem as locomotivas loucas de vertigem que cruzam em rajadas de chamas, troem os *trucks*, e salte, cru e forte, o salitre de nossas costas nas estrofes masculinas. Levantemos a única Torre de Babel do Pensamento!

E eis que achamos a verdade. Interrogamos todos os distribuidores de sabedoria, aventuramos todas as tentativas, e seguimos todos os rastros, e testamos todos os esforços, e amontoamos probabilidades. E para quê? Para esgotar infrutiferamente as energias novas sobre os problemas velhos. Em vão, em vão buscamos a verdade com o ávido entusiasmo dos vinte anos. Escarafunchamos com amplo olhar inquisidor todas as verdades sem dar com a verdade. Mornas voluptuosidades dos momentos vividos sobre os seios sugestivos de uma certeza, sonoros regozijos das revelações, longas inquietações acalmadas pela tardia solução do grande Enigma. Nada disso conhecemos, nem por satisfação reflexa.

Lá fora, nosso insistente clamor não encontrou eco, e nossos olhares se perderam em horizontes inatingíveis. Sigamos, pois, os caminhos interiores. Detenhamo-nos a escutar as vozes que rumorejam nos estratos mais profundos do espírito. Fechemos nossa memória, máquina imitadora, papagaio besta. Salomão, mago prodigioso, "fazem-se coisas novas sob o sol".

Busquemos nossa verdade. Bastante tempo vocês nos tiveram pendentes de seus lábios insinceros, ó filósofos, atiçando nossa curiosa inquietação sem dar-nos a chave, provocando nossa sede sem mostrar-nos a fonte. É forçoso nascermos de novo. Agora vamos criar nossa Lógica. Urge apagar o que foi, riscar o passado, e afirmar sobre as novas arrogâncias uma vida nova. Não crer: duvidar; negar. Parar no meio da multidão que segue mansamente os caminhos trilhados e vencê-la, e atirar-lhe em cima a norma: NÃO! NÃO! NÃO!

A dúvida é o nervo do nosso pensamento. Para nós todo prestígio consagrado há de ser objeto de revisão; toda afirmação é contraditória em sua própria essência; toda escola é capciosa teia de aranha; toda teoria, um alarde dialético; toda filosofia, um engano sistematizado. Nesta norma noísta aprofunda suas raízes uma egolatria hermética que nos impele a criar para nós uma realidade nossa, inserindo nela os aspectos deliqüescentes da vida, tornando-os parte de sua dignidade, onda de sua vibração, nota de seu acorde. Cremos na concepção noísta do universo. Mas não nos preocupamos em investigar qual é a substância última, que imprime um sentido de unidade a todas as coisas, porque essa substância fundamental é a nossa realidade, a única realidade

possível. O mundo, ó filósofos, é a nossa Realidade. Por isso, escrevemos nosso nome com maiúscula e o nome dos demais com abreviatura. Hemos de ser. Porque somos os únicos, HEMOS DE SER.

A Estética Noísta não conhece limites no tempo nem no espaço. Tudo cantamos, porque tudo é nosso, porque tudo está em nós, porque fomos tudo no coração, poliédrico, da vida: astro, formiga, sonho, maldição, eternidade...

Desfraldemos aos quatorze ventos do espírito nossa bandeira de chamas.

Proclamemos a liberdade de rir, de pensar, de sonhar...

Proclamemos a literatura áspera, rude, porém sincera.

Proclamemos a grande República do Pensamento Americano.

Abaixo as mulheres românticas, pivetes *Balloon*, o poeta cabeludo, as crianças choronas, as valsas, a lua e os maridos!

Vivam os loucos, os atrevidos, os aeroplanos, os terraços, o *jazz-band*, as coquetes e os vagabundos!

Exaltemos a personalidade na revolução destruidora. Resta-nos muito por fazer, mais por refazer, e tudo por destruir. Se é preciso começar já, eis-nos dispostos. Um dinamismo martelante nos morde a carne até o osso, uma vibração de asa nos acende o espírito todo em energia. Em qualquer som, o anúncio conclamador do clarim, em qualquer ruído, o estrondo incipiente da grande batalha. Estamos feitos de ação. Ei! Por que estão vocês aí numa passividade imobilizante, adormecidos pelo morno apoio das velhas coisas? Eia! Espreguicem os membros adormecidos. Vamos fazer a história! Peçam a picareta e preparem-se para demolir o deteriorado arcabouço do consagrado, pronto o braço, desafiante o olhar, provocador o gesto e um cálido entusiasmo na audácia destruidora.

Aqui estamos com nosso grito e nossos punhos!

Hemos de ser. Porque somos os únicos, hemos de ser. Seremos.

Quá, quá, quá...

Ano primeiro da Era Noísta.

Manifesto Atalaísta[16]

C. Soto Vélez

As nuvens pirotécnicas de nossa rebeldia contra o arcaísmo andrógino das fórmulas utilitárias fazem sua explosão nos campos mefíticos do metro e da rima, como petardos que destroçam rochas ingentes de séculos petrificados.

16. Publicado em *El Tiempo*, San Juan, Porto Rico, 12 ago. 1929, e reproduzido em Luis Hernández Aquino, *Nuestra Aventura Literaria* [Tr. NMG, ARL, RPV].

Queremos explodir a pedreira do livre-pensamento para construir novas estradas por onde só passem as máquinas incoercitivas da eletricidade, única deusa que acariciará as cúpulas do nosso triunfo.

Nossa intenção é queimar as montanhas embriagadas de penumbras acadêmicas e de falsos ídolos que com suas tesouras perfumadas de romantismo esbanjam lentamente as rendas fosforescentes da única literatura de porvir que se poderia criar na nossa gasta Antilha, pisoteada ainda pelos espectros nostálgicos de estrangeiros ociosos e desprovidos de saúde espiritual.

A pólvora de nosso sangue é suficiente para destruir as trincheiras miasmáticas dos soldados covardes que não se atrevem a sair para lutar em campo aberto com as baionetas empapadas de sua honra e seu civismo, pelo sagrado encaminhamento das idéias libertárias.

Abaixo as covardias!

Odiamos a beleza anêmica criada por espíritos doentes, porque esta não apenas contagia, mas destrói.

Encontramos mais beleza em um quadro onde fuzilam cem rebeldes do que em outro onde nos é apresentado um nu feminino.

Amamos mais a vertigem que nos produz uma rosa aberta de velocidade do que aquela que nos produziria o requebro de uma melindrosa messalínica.

Pedimos com altivez de imperadores a destruição de tudo aquilo que extenue ou que intimide.

Um descarrilhamento de trens é dez mil vezes mais belo que os êxtases de Santa Teresa.

Cremos que uma cidade ardendo em chamas contém mais beleza que todos os museus do mundo. Pedimos a todo custo que as imprensas se abstenham de publicar livros bobos ou envoltos nos lençóis do passado.

Renegamos as revistas que dêem publicidade a literaturas fossilizadas ou deterioradas, porque estas – as literaturas – só serão fantasmas de séculos esquecidos e portanto são obstáculos ao encaminhamento de uma vida progressista.

Requeremos isso valentemente de todos os diretores de jornais e de revistas, porque neles se sustenta a coluna salutífera de todo o eleitorado do país e porque são os mais responsáveis pelo progresso intelectual em tudo aquilo que se tratar de matéria de exteriorização.

Seremos seus inimigos mais encarniçados e violentos se não agirem de acordo com estas proposições, porque eles são os preparadores, de certo modo, de armas de combate.

Nós, os atalaístas, pedimos o libérrimo poder da ação, porque esta é a única que pode amarrar na sua cintura os cinturões das estrelas.

Queremos, sobre todas as coisas, pôr nossos beijos ardentes sobre os precipícios da vontade, para caçar os relâmpagos diabólicos do perigo com os anzóis estrelados de nossos espíritos guerreiros.

Estamos certos de que a juventude literária porto-riquenha se juntaria a nós para dar o grito mais rebelde que haverá de se dar nos ciclos literários das Antilhas.

Venezuela

• Arturo Uslar Pietri, "Somos" (1928)

O MOVIMENTO *de vanguarda da Venezuela se consolida como expressão coletiva homogênea em janeiro de 1928, por ocasião da publicação em Caracas do único exemplar da revista* válvula. *A primeira tentativa de superação do modernismo venezuelano surge com a geração de 18 (José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo e Andrés Eloy Blanco, entre outros). No excelente estudo "Antecedentes de la Vanguardia Literaria en Venezuela (1909-1925)", o crítico Nelson Osorio T. destaca a passagem do poeta mexicano José Juan Tablada por Caracas como importante fator de modernização da poesia venezuelana. Seus caligramas são publicados em jornal e renovam radicalmente a estética vigente. Segundo o crítico:*

> *A presença e atuação de Tablada na Caracas de 1919 pode ser considerada como uma importante contribuição à superação do modernismo, já que colocou em circulação algumas das propostas mais importantes da vanguarda artística internacional. Nesse aspecto, deve-se considerar em particular o princípio da poesia como* sugestão *e o uso da* espacialização, *o elemento visual como integrante da linguagem poética*[1].

A segunda etapa, de caráter mais audacioso, tem início com a publicação, em 1925, da revista Élite, *que conta com a participação dos jovens escritores Arturo Uslar Pietri e Miguel Otero Silva. Pouco antes também fora publicado* Áspero, *de Antonio Arráiz, livro de poesia que, segundo Enrique Anderson Imbert, "traçou uma linha divisória entre a geração de 18 e a geração de 28"*[2].

Essas são as etapas germinais que culminam no lançamento de válvula, *em janeiro de 1928. A revista abre com o editorial "Somos", em tom de manifesto, sem assinatura, mas*

1. "Antecedentes de la Vanguardia Literaria en Venezuela (1909-1925)", p. 20. O melhor estudo e compilação de documentos sobre a vanguarda venezuelana também é de Nelson Osorio T.: *La Formación de la Vanguardia Literaria en Venezuela (Antecedentes y Documentos).*
2. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol. 2, pp. 190-191.

redigido por Arturo Uslar Pietri[3]. Embora esta "geração de 28" possa ser considerada uma vanguarda tardia, o grupo recusa qualquer rótulo ou filiação. Mesmo assim, o próprio título da revista revela influência futurista: "válvula é o canal da máquina por onde escapará o gás das explosões da arte futura". Com alguns anos de diferença, "Somos" retoma alguns dos princípios ultraístas enunciados por Borges: a recuperação da metáfora e de seu poder evocativo por meio da síntese e da eliminação dos elementos supérfluos. A modernidade venezuelana poderia ser reduzida, segundo os princípios enunciados no manifesto, à fórmula sugestão + síntese.

Embora o ano de 1928 coincida na Venezuela com manifestações populares e estudantis contra o ditador Juan Vicente Gómez, no poder havia duas décadas, válvula não se destaca por nenhum tipo de conteúdo contestatório. Mesmo assim, no final da revista há um breve texto, "Forma e Vanguarda", que repudia a "crença de que a vanguarda é um movimento apenas de formas exteriores". De certa maneira, retoma-se aí o pensamento de Maiakóvski de que "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".

válvula tem um caráter eminentemente literário. Das 29 contribuições, há dezoito poemas e onze textos em prosa poética ou experimental. O poema que abre a revista, "Responso", de Agustín Díaz, é uma espécie de necrológio da Natureza, representada por uma decrépita árvore que lembra, pelo tema e pela ironia, o manifesto Non serviam, de Vicente Huidobro:

> Eres casi un inútil
> en la marcha moderna de las cosas.
> Eres un fracasado
> en estos tiempos;
> ya no sirves de ejemplo
> ni sirves, como antaño, de picota,
> que en este siglo yanquilandizado
> Judas se ha civilizado
> y no piensa en la horca.
> [...]

Essa vontade de sepultar o passado também está presente no poema "Lápida", que literalmente "enterra" Leopoldo Lugones.

Embora válvula expresse uma vontade unânime de renovação, ela se apresenta com temáticas as mais divergentes. Poemas que exaltam a nova cidade, o novo homem, ou que retomam a oposição entre Natureza e Urbe, como em "Los Caminos":

3. Cf. Nelson Osorio T., "El Primer Libro de Uslar Pietri y la Vanguardia Literaria de los Años Veinte", p. 136.

[...]
Y Adán, hastiado de las selvas,
corre hacia la ciudad
que le llama con las mil bocas
de sus puertas abiertas...

Ou ainda poemas de ressonâncias whitmanianas que exaltam, em versos modernos, o caráter mestiço do homem americano, como "Yo Soy América", de Luis Rafael Castro:

Yo soy el indio, el blanco, el negro.
Yo,
Yo soy América.
[...]

Paradoxalmente, autores pertencentes à "geração de 18" estão representados por textos românticos ou modernistas que não revelam nenhum sintoma vanguardista. No caso de Antonio Arráiz, "El Regresso de la Hermana" é um texto claramente romântico, repleto de metáforas modernistas. "El Cortesano", de José Antonio Ramos Sucre, é um texto clássico de fim de século, muito rubendariano, carregado de exotismo oriental, em que abundam objetos como biombos, pagodes, marfins, nenúfares etc. Por outro lado, há textos acentuadamente regionalistas, como "El Llanero", de Julio Morales Lara, voltado para a terra, com típicos temas criollistas.

A despeito desse ecletismo, válvula *é um marco histórico no desenvolvimento da vanguarda venezuelana, pois aí se encontram escritores como Arturo Uslar Pietri e Miguel Otero Silva. A revista traz ainda um programa de atividades vanguardistas, como a apresentação de* Les Mamelles de Tirésias *de Apollinaire, ou concertos de Erik Satie – além das já típicas conferências, atos públicos ou salões de artistas, característicos da guerrilha vanguardista.*

Somos[4]

Arturo Uslar Pietri

Um punhado de homens jovens com fé, com esperança e sem caridade. Julgamo-nos chamados ao cumprimento de um tremendo dever, insinuado e imposto por nós mesmos: o de renovar e criar. A razão da nossa obra, o tempo a dará. Trabalharemos,

4. Publicado na revista *válvula* 1 (jan. 1928). Agradeço a John P. Dwyer pela fotocópia do exemplar [Tr. NMG].

quer nos compreendam ou não! É bem sabido por nós que não há parto sem dor e para isso oferecemos nossa carne nova. Não nos achamos classificados em escolas nem por rótulos literários, nem permitiremos que se faça tal coisa conosco; somos do nosso tempo e o ritmo do coração do mundo nos dará a pauta.

Por outra parte, viemos reivindicar o verdadeiro conceito de arte nova – já bastante maltratado por fariseus e desfigurado por caricaturas sem talento, quando não infamado de *maneira* fácil – dentro do qual podem figurar todos os desertores e todos os incapazes.

A arte nova não admite definições porque sua liberdade as rejeita, porque nunca está estacionada a ponto de que se lhe tome o perfil. O único conceito capaz de abranger todas as finalidades dos módulos novíssimos – literários, pictóricos ou musicais – o único, repetimos, é o da sugestão.

O seu propósito último é sugerir, dizer tudo com o menor número de elementos possíveis (daí a necessidade da metáfora e da imagem dupla ou múltipla) ou, em síntese, que a obra de arte, o complexo *[sic]* estético, produza-se (com todas as enormes possibilidades anexas) mais no espírito daquele ao qual se dirige do que na matéria bruta e limitada do instrumento.

Aspiramos a que uma imagem supere ou pelo menos condense tudo o que um tratado denso possa dizer a um intelecto; a que quatro pinceladas sobre uma tela consigam mais transcendência do que todos os manuais de desenho das pomposas escolas defuntas; a que, em música, uma única nota encerre, na íntegra, um estado de alma.

Em resumo, aspiramos a dar à massa o seu quinhão como colaboradora na obra artística ou a que a obra de arte se realize no espírito com a plenitude que o instrumento lhe nega.

Nossa finalidade global já está dita: SUGERIR...

Sabemos que a tradição rançosa há de se fechar contra nós e, para o caso, já esgrime uma dessas suas expressões tão pegajosas: *nihil novum subsole* [nada novo sob o sol]. Como lutadores honestos, gostamos de conceder vantagem ao inimigo; aceitamos *a priori* que não haja nada novo, no sentido escolástico do vocábulo, entretanto – e quem se atreverá a negá-lo – há muita coisa virgem que a luz do sol ainda não iluminou. Fica de pé a possibilidade do achado.

Abominamos todos os meios-tons, todas as discrições; só acreditamos na eficácia do silêncio ou do grito. *válvula* é o canal da máquina por onde escapará o gás das explosões da arte futura. Para começar: acreditamos, já é uma força; esperemos *[sic]*, já é uma virtude. E estamos dispostos a torturar as sementes, a fatigar o tempo, porque a colheita é nossa e temos o direito de exigi-la quando quisermos.

Somos um punhado de homens jovens com fé, com esperança e sem caridade.

Entre o público profano, tornou-se geral a crença de que a vanguarda é um movimento somente de formas externas. Tal erro de perspectiva é, por outro lado, muito

explicável. Em toda inovação ideológica, foi necessário apelar para a forma material para que agarrasse a massa pelo sensório; daí a necessidade do culto externo em religião, e da humanização e formalização das idéias nos livros-mosaico. A vanguarda, talvez mais do que nenhum outro movimento, teve que apelar para a forma, para levar ao público de maneira tangível a convicção de que sua proposta é renovar. Por isso o uso de minúsculas, a supressão da pontuação rançosa, substituída por outros sinais ou por espaços em branco, da neotipografia caprichosa que impuseram os Caligramas de Apollinaire e as páginas coloridas de Marinetti, uma cor para cada emoção, a escritura vertical etc. Mas isso é somente um meio pelo qual a vanguarda significa sua ruptura com o passado; e de forma alguma encerra a totalidade do seu credo. Ele é puramente ideológico, e assim não deve estranhar que ela se despoje desses malabarismos formais e externos quando sua idéia tiver sido compreendida. Entre sua forma e sua idéia há a mesma distância que entre o culto exterior e a idéia de Deus.

Nicarágua

• José Coronel Urtecho, "Ode a Rubén Darío" (1927) • José Coronel Urtecho *et al.*, "Primeiro Manifesto: Ligeira Exposição e Pregão da Antiacademia Nicaragüense" (1931) • Pablo Antonio Cuadra, "Duas Perspectivas" (1931) • Joaquín Pasos e Joaquín Zavala, "Apenas Prólogo" (1932) • Cartaz de Vanguarda, s.d.

O Movimento de Vanguarda da Nicarágua tem duas datas de nascimento. A primeira delas, de expressão individual, é a publicação no Diario Nicaragüense, *em 1927, da famosa "Ode a Rubén Darío", de José Coronel Urtecho. Escrito com a finalidade de causar impacto sob a forma de irreverente verso livre, o poema inaugura um novo estilo literário, convertendo-se numa espécie de manifesto poético. Nele é evidente a relação ambígua e parricida do autor com Rubén Darío, o poeta mais importante da língua espanhola no século XIX, também nascido na Nicarágua:*

> [...]
> Te amo
> Soy el asesino de tus retratos.
> [...]

A negação do passado tornou-se um clichê dialético obrigatório nos movimentos estéticos de ruptura. Porém, uma coisa é tentar negar um estilo, uma forma e certos temas; outra, recusar o gênio literário de Rubén Darío na sua própria terra. Anos mais tarde, Pablo Antonio Cuadra, ativo participante do Movimento, reflete:

> *Nós exigimos de Rubén Darío a temática nacional, sem percebermos que nosso retorno à terra e ao homem de nossa terra somente foi possível graças ao regresso desse Ulisses cujo canto errante havia recuperado para nós as dimensões universais do nacional. Sem ele não teríamos achado o nacional, mas o provinciano e o folclórico; não teríamos* descoberto, *mas teríamos* mergulhado *na caverna e no dialeto*[1].

1. Jorge Eduardo Orellano, *El Movimiento de Vanguardia en Nicaragua*, p. 66.

A segunda data, 1931, assinala o início de outra etapa do Movimento, desta vez coletiva e bem mais agressiva. Sob a liderança de Urtecho, um grupo de jovens poetas – Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha e Joaquín Pasos – renova a poesia por meio de uma linguagem moderna, contemporânea. De volta a seu país após três anos em São Francisco, Urtecho torna-se porta-voz das novas correntes poéticas norte-americanas: Pound, Eliot, Marianne Moore, e. e. cummings, William Carlos Williams. Na mesma época, Urtecho descobre na Nicarágua o poeta Luis Alberto Cabrales que, por sua vez, tendo passado alguns anos na França, conhecia a poesia de Apollinaire, Paul Morand, Cocteau, Cendrars e outros. Além das vertentes americana e européia, também havia a influência dos ultraístas espanhóis (Ramón Gómez de la Serna e Gerardo Diego) e da geração espanhola de 27 (Rafael Alberti, Jorge Guillén, García Lorca e outros).

Em 1931 e 1932, esses jovens começam a publicar o "rincón de vanguardia" e "vanguardia" no jornal El Correo *de Granada. Nessas páginas, aparecerão manifestos, artigos, polêmicas, pesquisas, ensaios políticos, poemas engajados e fragmentos de prosa experimental. Data desse período a publicação do Primeiro Manifesto e a fundação da "Antia-Academia Nicaragüense" como resposta à Academia Nicaragüense da Língua. Percebe-se no texto do Primeiro Manifesto uma agressiva tentativa de mudança da estrutura cultural do país: "Desconhecemos a palavra* impossível, *queremos fazer uso de todos os meios, inclusive da dinamite e do fuzil literários, para empreender nossa revolução incruenta", afirma o grupo num arroubo marinettiano.*

Dois fatos devem aqui ser apontados. Primeiro, o momento tardio em que a vanguarda chega à Nicarágua; 1931 é praticamente o ocaso dos ismos, *seja na Europa, seja na América Latina. Não se pode também caracterizar o grupo por alguma tendência estética definida – a não ser pelo seu caráter de ação coeso e renovador, inspirado nas novas correntes estéticas em geral. Segundo Jorge Eduardo Orellano, estudioso do Movimento de Vanguarda: "É válido notar que na Nicarágua, ao contrário de outros países, não predominou nenhum* ismo. *No México deu-se o estridentismo. Na Argentina, o ultraísmo. O que aconteceu aqui foi uma assimilação completa dessas correntes, suficiente para produzir um produto novo e valioso: a nova poesia nicaragüense"*[2].

Em fins de 1931, tem início a atuação política do grupo, com protestos contra a intervenção norte-americana no país (iniciada em 1927) e contra as tentativas de criação de um canal ligando os dois oceanos. É a chamada etapa "antiburguesa", uma vez que a burguesia nicaragüense era conivente tanto com a presença americana quanto com a construção do canal. Nessa mesma época, o grupo apóia o guerrilheiro Augusto César Sandino em sua luta antiintervencionista, até que em 1934 o general Somoza elimina-o e conquista o

2. *El Movimiento de Vanguardia en Nicaragua*, p. 61.

poder. O texto "Duas Perspectivas" põe em evidência justamente o caráter nacionalista e antinorte-americano do grupo.

Notável é a preocupação dos fundadores do Movimento em registrar sua experiência. Nesse sentido, a revista de cultura El Pez y la Serpiente *lançou um número extraordinário comemorativo do cinqüentenário do Movimento de Vanguarda*[3]. *Aí encontramos Pablo Antonio Cuadra como diretor, e José Coronel Urtecho no conselho de redação. Vale a pena transcrever o cólofon desse exemplar: "Este número extraordinário de* El Pez y la Serpiente *nº 22-23 começou a ser editado em meados de 1978, mas a guerra de libertação e a queda do tirano [Anastacio Somoza] interromperam o trabalho editorial que foi retomado em setembro de 1979 numa Nicarágua Livre".*

Ode a Rubén Darío[4]

José Coronel Urtecho

Ela! Não a anunciam.
Não chega ainda.
Rubén Darío

I
(Acompanhamento de lixa)

Enganei teu leão de cimento por fim.
Sabes que meu pranto foi de lágrimas,
e não de pérolas. Te amo.
Sou o assassino de teus retratos.
Na vez primeira chupamos laranjas.
Il n'y a pas de chocolat – disse teu anjo da guarda –

Agora podias perfeitamente
mostrar-me tua vida atrás da vidraça
como uns quadros que ninguém pintou.
Teu traje de imperador, que pende
da parede, bordado de palavras,

3. *El Pez y la Serpiente. 50 Años del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua* 22-23 (1978-1979).
4. Publicado em *El Diario Nicaragüense de Granada*, 29 maio 1927, e reproduzido em *El Pez y la Serpiente*, pp. 21-24 [Tr. Vera Mascarenhas de Campos].

quanto mais pequeno é que esse pijama
com que dormes agora,
que tão-somente és uma alma.

Beijei-te as mãos.
"Stella – falavas contigo mesmo –
chegou por fim depois da parada",
e não lembro que disseste após.
Sei que rimos dele.
(Por fim te disse: "Mestre, queria
ver o fauno".
Mas tu: "Vai-te a um convento").

Falamos de Zorrilla. Disseste:
"Meu pai" e falamos dos amigos.
"*Et le reste est littérature*" de novo
teu anjo impertinente.

Tu te exaltaste muito.
"Tudo Literatura – o resto é isto –".
Então entendemos a tragédia.
É como a água quando
inunda um campo, um povoado
sem alvoroço e entra
pelas portas e enche os salões
dos palácios – em busca de um leito,
ou do mar, ninguém sabe.

Tu que disseste tantas vezes "Ecce
Homo" diante do espelho
e não sabias qual dos dois era
o verdadeiro, se acaso fosse algum.
(Dava-te ganas de despedaçar
o cristal?) Nada disso
(mármore sob o azul) em teus jardins
– onde antes de morrer rezaste por fim –
onde eu passeio com minha noiva
e sou desrespeitoso com os cisnes.

II
(Acompanhamento de tambores)

Tive uma rixa
com o ladrão de tuas gravatas
(eu mesmo quando ia à escola)
o que me rasgou teus ritmos
a safanões nas orelhas...

Libertador, te chamaria,
se isso não fosse uma insolência
contra tuas mãos provençais
(e o Cancioneiro de Baena)
no "Clavicórdio da Avó"
– tuas mãos, que beijo de novo,
Mestre.

Em nossa casa nos reuníamos
para ver-te partir no balão
e tu partias numa galera

– depois descobrimos que a lua
era uma bicicleta –
e regressavas à grande festa
de abertura de tua maleta.
A Avó se enfurecia
com tuas sinfonias parisienses,
e os garotinhos comíamos
tuas pêras de cera.
(Oh tuas saborosas frutas de cera!)

Tu compreendes.
Tu que estiveste no Louvre,
entre os mármores da Grécia,
e executaste uma marcha
à vitória de Samotrácia,
tu compreendes por que te falo
como uma máquina fotográfica

na praça da Independência
das Cosmópolis da América,
onde ensinaste a criar centauros
os vaqueiros dos Pampas.

Porque buscando-te em vão
entre teus cortinados de ilusão
terminei por chamar-te
"Mestre, mestre",
onde tua música suntuosa
é a harmonia de teu silêncio...
(Por que fugiste mestre?)
(Há umas gotas de sangue
em tuas tapeçarias.)

Compreendo.
Perdão. Não foi.
Volto à corda de meu contentamento.
Rubén? Sim. Rubén foi um mármore
grego. (Não é isso?)
"*All's right with the world*", nos disse
com seu prosaísmo soberbo
nosso querido sem Roberto
Browning. E é certo.

FINAL
(Com Apito)

Enfim, Rubén,
patrício inevitável, te saúdo
com meu chapéu-coco
comido pelos camundongos em
mil novecentos e vinte e cinco

Primeiro Manifesto

Ligeira Exposição e Pregão da Antiacademia Nicaragüense[5]

José Coronel Urtecho et al.

De las Academias líbranos, Señor

Rubén Darío[6]

1°) É preciso aproveitar a presença nesta cidade de alguns elementos jovens de inclinação literária para formar um núcleo de vanguarda que se empenhe em abrir a perspectiva de uma literatura nacional e construir uma espécie de capital literária que seja como o meridiano intelectual da nação[7].

2°) O nome de Antiacademia e a estrutura circular da associação têm por objetivo facilitar a oportunidade de reunião e de ação conjunta, mas tornando patente o caráter de endiabrada liberdade pessoal, de espírito explorador e de agressividade juvenil que serão distintivos do movimento.

3°*)* O trabalho da Antiacademia se restringirá unicamente às manifestações compreendidas no nome de *belas-artes*, nas fronteiras da nossa Pátria. Esse trabalho compreenderá dois movimentos: o de pesquisa e o de criação. O movimento de pesquisa tende a descobrir e a dar à luz toda a manifestação artística nicaragüense do passado, que pertença ao filão puro da nossa tradição nacional, movimento que supõe a antiposição de combater toda manifestação do passado que seja espúria, fingida, estéril, em uma só palavra, acadêmica. O movimento de criação se refere às nossas próprias obras construídas dentro de um espírito essencialmente nacional e por conseqüência umbilicalmente pessoal[8].

4°) Contamos com a boa vontade de todos os antiacadêmicos e dos que desejem sê-lo, empenhados em trabalhar constante e disciplinadamente para criar um clima propício ao nosso modo de sentir a nação e de expressar em formas de arte a própria

5. Publicado em *El Diario Nicaragüense de Granada*, 17 abr. 1931. Reproduzido em *El Pez y la Serpiente* 22-23 (1978-1979) [Tr. MLP].
6. Chama a atenção que um manifesto de vanguarda abra com uma epígrafe de Rubén Darío, mestre do modernismo hispano-americano. Embora o Movimento de Vanguarda da Nicarágua se volte radicalmente contra a estética do passado, eles ainda respeitam o maior nome da história de sua literatura. Isso mostra que, mais do que ser contra a estética do passado, eles são contra a má poesia. Daí a manutenção de Rubén Darío, a quem eles aproveitam para endossar a ideologia "antiacadêmica".
7. Sem dúvida, a questão do "Meridiano Intelectual da América Hispânica" (incluída nesta antologia, pp. 591 e ss.) passou também pela Nicarágua.
8. Vemos aqui bem definido o binômio criação/nacionalismo que acompanhou o Movimento de Vanguarda da Nicarágua.

essência da emoção conterrânea. Para tanto é necessário: a) manter a união espiritual entre nós mesmos por meio da conversa assídua, da emulação amistosa, do trabalho em comum, das manifestações em grupo, do intercâmbio de leituras, das batalhas, escaramuças e guerrilhas em uníssono, do café, da revista, da antologia, do banquete, do teatro mambembe, das peregrinações etc. etc. etc.; b) empreender a conquista do público, apoderando-nos de sua atenção por meio de golpes de Estado artísticos, do escândalo intelectual, da crítica agressiva, da batalha literária, da descarada exposição de arte moderna, da acusação contra a esterilidade, a anemia, o paludismo e outras enfermidades da literatura acadêmica e por muitos outros meios efetivos, como por exemplo: 1) divulgando a técnica de vanguarda que predomina no mundo há mais de dez anos e que é quase desconhecida na Nicarágua; ela permitiria aos jovens expressar as suas emoções pessoais e o seu sentimento nacional com muito mais facilidade, espontaneidade e sinceridade do que nos velhos e mortos moldes de uma retórica em desuso. Isso se fará, traduzindo nós mesmos, das línguas que conheçamos, toda poesia que nos sirva, não como um modelo a imitar, mas como um exemplo de liberdade a seguir, dando vazão aos livros de arte e literatura que reflitam o espírito novo de outras nações. Tudo isso será compensado pelos trabalhos de pesquisa que realizaremos no campo das nossas artes e letras do passado e do verdadeiro folclore nicaragüense, pois tais manifestações da nossa arte nada têm a invejar em audácia espontânea, em sabor virgem e em pureza artística em relação às referidas manifestações de arte estrangeira; 2) lançando um manifesto literário e artístico no qual exporemos o nosso conceito geral da estética, o nosso critério sobre a técnica e no qual trataremos de abrir as perspectivas que a nossa terra oferece aos artistas que desejem em primeiro lugar dar livre curso à emoção de *ser* e *estar* na Nicarágua, e em segundo lugar, tornar esta terra e este espírito amáveis, sensíveis, tangíveis, concretos, assimiláveis para todos, em suma, empreender a recriação artística da Nicarágua; 3) provocando por nossa conta um renascimento das artes e das letras nacionais, sem qualquer entorpecimento político, comercial e estrangeiro; dedicando-nos com todo empenho e valentia, se necessário com heroísmo, à criação da poesia nacional, do teatro nacional, da pintura, da escultura, da música e da arquitetura nacionais, sem levar em conta o mau gosto dos ricos, os preconceitos dos acadêmicos, as zombarias dos pedantes e a indiferença dos pobres. Desconhecemos a palavra *impossível*; queremos fazer uso de todos os meios, inclusive da dinamite e do fuzil literário, para empreender a nossa revolução incruenta, que é mais nobre, mais gloriosa, do que as sangrentas revoluções partidaristas, mais útil do que os obesos empanturramentos comercialistas.

5°) Para dar estabilidade e eficiência ao nosso movimento, necessitamos fundar, com certo caráter institucional, algumas pequenas empresas que sejam como eixos ou trilhos do nosso veículo, e que serão de imediato os seguintes: a) CAFÉ DAS ARTES: fundare-

mos ou então escolheremos entre as cantinas, restaurantes, tabernas, hospedarias ou pousadas existentes, uma que seja ponto de reunião e de treinamento de todos os que sejam ou se sintam antiacadêmicos; lugar que protegeremos, decoraremos, e ao qual daremos o belo nome de "Café das Artes"[9]. A entrada será livre e gratuita, igualmente a conversa, mas se fixará um dia especial a cada semana no qual o comparecimento será particularmente recomendável e extraordinariamente grato; b) TEATRO MAMBEMBE: abriremos em qualquer praça ou barraca, ou cenário existente, um teatrinho em que exibiremos nós mesmos peças de teatro moderno estrangeiro, mistérios, autos, bailadas ou bailias, colóquios, entremezes, pastorelas e todo tipo de atos de atores e títeres, do teatro colonial, do teatro popular e do nosso; c) RELATÓRIOS: apresentaremos freqüentemente relatórios de estudos feitos sobre as artes indígenas, coloniais e populares da Nicarágua; d) CADERNOS VERNÁCULOS: publicaremos periodicamente alguns cadernos vernaculares nos quais divulgaremos os trabalhos artísticos da vanguarda literária que formamos; e) ANTOLOGIA: editaremos também, no seu devido tempo e oportunidade, uma antologia da poesia nova feita na Nicarágua, para divulgá-la ao nosso público e ao estrangeiro. (Para a publicação dos nossos relatórios, cadernos etc., contamos com a nossa própria força, com a ajuda de alguns proprietários de tipografias, com a própria Academia da Língua, nossa antagônica, que deverá pelo

9. Na realidade, parece que não houve movimento de vanguarda que não fosse celebrado em torno de algum café, ponto de encontro dos diversos grupos. É o caso do Pombo em Madri, ponto de encontro dos ultraístas, ou o Richmond de Buenos Aires, onde se encontravam os *martinfierristas*, ou o Café de Nadie, local de reunião dos estridentistas mexicanos. A fundação do Café de las Artes da Nicarágua contou com um cardápio peculiar: CARDÁPIO/Cocktail Cocteau/"Canção para abrir o apetite"/ por Joaquín Pasos/ (Vins blancs) "Franguinho" – por Luis Downing
Tio coelho à mayonnaise
(Água do poeta Apollinaire)
"Peru"
por Octavio Rocha
Macarrão simultaneísta
Champagne Claudel
Mel de Coronel
Sobremesa
"Canção da laranja"
por Pablo Antonio
Café... das Artes
Cigarros
Palitos
Rememora a esse respeito Pablo Antonio Cuadra: "Fizemos os convites. Gastamos. Imaginamos... Mas um dia antes da inauguração o dono da casa, ao ver nossa decoração, negou-se rotundamente a nos alugar o salão e expulsou-nos. O cubismo tinha perdido sua primeira batalha na Nicarágua!", *apud* J. E. Orellano, *El Movimiento de Vanguardia en Nicaragua*, p. 31.

menos apreciar a importância, ao menos histórica, das nossas pesquisas, e por fim, até com o Supremo Governo.)

Desta maneira expomos ligeiramente os firmes propósitos e perspectivas gerais da Antiacademia que fundamos e à qual pertencemos.

[Seguem-se as assinaturas de Bruno Mongalo, José Coronel Urtecho, Luis Castrillo, Joaquín Pasos Argüello, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra e Joaquín Zavala Urtecho.]

Duas Perspectivas[10]

Pablo Antonio Cuadra

Ao vento várias páginas lançadas. Muitas pessoas estendem o seu dedo para que pouse este pássaro de visita bissemanal. Entretanto, muitos admiram no malicioso animal as suas cores, o seu canto; mas não sabem por que vem, para quê o seu vôo.

Explico rapidamente: o nosso movimento (que chamamos de Movimento de Vanguarda) é dinamizado por duas forças.

Uma: nacionalizar.

Duas: dar um impulso de reação contra os desgastados caminhos do século XIX. Mostrar uma literatura nova (já mundial). Regar a sua semente.

Quanto à primeira parte tudo é muito claro. Estamos sob intervenção de uma raça distinta[11]. Queremos intelectualmente conservar a nossa.

Não deixar que se evapore o nosso espírito latino: indo-espanhol. Conservar a nossa tradição, os nossos costumes arraigados. A nossa língua. Conservar a nossa nacionalidade; criá-la todos os dias. Daqui há uma dedução lógica à segunda parte.

Uma literatura velha, uma política velha de idéias imbecis, um desmoronamento cotidiano de tudo o que é verdadeira arte nacional; sobretudo uma literatura envelhecida (recordando que, por meio da literatura, falam o homem à multidão, o homem ao homem, a inteligência à inteligência, o coração ao coração): *tudo isso cansa.*

O cansaço leva ao tédio.

Vem a civilização interventora, infiltra os seus maus ares, o seu espírito. A alma nacional, o povo, entediado, acolhe o novo cegamente e, equivocadamente na escolha, deixa-se levar por aquilo que o iludiu à primeira vista.

E a nossa nacionalidade, a nossa cultura se desvanecem.

10. Publicado em *El Correo*, Nicarágua, 28 jun. 1931, e reproduzido em *El Pez y la Serpiente* 22-23 (1978-1979) [Tr. MLP].

11. Alusão à intervenção norte-americana, que durou de 1927 até fins de 1932.

Por isso, adiantando-nos, ou melhor, já lutando com a outra fingida e má novidade, mostramos caminhos novos, vigiamos aqueles pontos da nossa cultura que queiram ceder, reforçamos com alento e exemplo as debilidades da nossa alma.

Mas há outros motivos: a arte que é a beleza de ser. A alegria do autêntico. Por arte também apresentamos estas novas tendências para que os intelectuais leiam, assimilem, compreendam e logo sejam também daqueles que levam em seu sangue e em seus escritos a alegria de ser jovens.

Queremos acabar com uma geração chorona.

Que surja uma geração livre e alegre.

Somente a alegria, fonte do ato criador, pode potenciar no futuro a nacionalidade e trazer a verdadeira cultura da Nicarágua.

Apenas Prólogo[12]

Joaquín Pasos e Joaquín Zavala

Sempre dissemos e sustentamos que no nosso movimento vanguardista são dois os trabalhos a que nos propusemos: *destruir e construir*. Destruir tudo aquilo que seja fraco, acadêmico, anêmico, tísico, em literatura. Construir o forte, o antiacadêmico, o sangüíneo nas letras nacionais. Fiéis a este programa de renovação total, iniciamos esta nova era do antigo "rincão de vanguarda", com a dupla mira do nosso sistema. Hemos de implantar toda uma nova estética, que apenas havia sido vislumbrada em nossas publicações anteriores, mas que agora sairá à luz com toda a força de um corpo de doutrina, isto é, estamos dispostos a formular os nossos princípios e erigir toda uma base de nova vida nicaragüense. A ressurreição da emoção Pátria e o nascimento de uma consciência nacional é o que pretendemos conseguir, referindo-nos à parte construtiva, e o conseguiremos depois de ter demolido com escândalo e demonstrações a falsidade da imbecilidade literária. E além desta imbecilidade intelectual, há outra imbecilidade material contra a qual hemos de lutar também. [...]

12. Publicado em 6 jun. 1932, e reproduzido em *El Pez y la Serpiente* 22-23 (1978-1979) [Tr. MLP].

Cartaz de Vanguarda[13]

REJEITAMOS
– A cópia
– A retórica
– As regras
– O academicismo
– O purismo lingüístico
– As olheiras e crepúsculos
– Os mortos que escrevem aos mortos

PROMOVEMOS
– A originalidade
– A criação
– A obra nova que dita as suas próprias leis
– A invenção lingüística
– A má palavra
– A poesia jovem e alegre
– O amanhecer de uma literatura nacional

13. Transcrito de *El Pez y la Serpiente* 22-23 (1978-1979).

revistas

Página anterior, da esquerda para a direita: Amauta 5, *Lima, 1930;* Klaxon 1, *São Paulo, 1922;* Ultra, *Madri, 1921.*

Argentina

• Jorge Luis Borges, "Ao Oportuno Leitor", *Proa* (1922) • Roberto A. Ortelli *et al.*, "Inicial", *Inicial* (1923) • Jorge Luis Borges *et al.*, "Proa", *Proa* (2ª fase, 1924) • Jorge Luis Borges *et al.*, "Proa", *Proa* (2ª fase, 1925) • Carlos Giambiaggi e Atalaya, "Os Sinos", *La Campana de Palo* (1925)

A ARGENTINA – *mais especificamente Buenos Aires – tem, durante os anos 1920, o privilégio de produzir uma fecundíssima safra de revistas de vanguarda. Pertencentes às mais diversas tendências, tais revistas lançaram nomes hoje consagrados, como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes e Oliverio Girondo. Duas ideologias predominam nesse período: a de vanguarda e a de esquerda, de cujo confronto resultou o polêmico episódio Florida* versus *Boedo. Todavia, devido ao caráter dinâmico e mutante das publicações, não era raro que participantes de uma tendência colaborassem em outras – como Roberto Mariani em* Martín Fierro *ou Luis Emilio Soto em* Proa.

Em sua primeira fase, de 1922 a 1923, Proa *era uma belíssima revista trifoliada. Segundo Borges, que a dirige, eram "três folhas desdobráveis como esse espelho triplo que torna movediça e variada a graça imóvel da mulher que reflete"*[1]*. Nesta fase inicial,* Proa *traz colaborações inusitadas, como, por exemplo, as de Macedonio Fernández e de Cansinos-Asséns. No breve editorial "Ao Oportuno Leitor", Borges – que retornara de Madri havia pouco mais de um ano – ainda defende o ultraísmo e exalta a metáfora. Embora sem assinatura, o estilo e o tema são inconfundivelmente borgianos. A fase inicial da revista se encerra com o terceiro número, em julho de 1923.*

A segunda fase de Proa *tem início em agosto de 1924. Se comparada a* Martín Fierro, *lançada no mesmo ano,* Proa *é mais sisuda e até acadêmica. Mas nem por isso deixa de ser uma revista moderna. Sobreviverá, durante quinze preciosos números, até 1926. Dirigida inicialmente por quatro escritores (Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes e Pablo Rojas Paz), o primeiro editorial dessa segunda fase é bem pouco vanguardista enquanto estilo e proposta. Em novembro de 1925, com a saída de Güiraldes da*

1. "Prólogo", em Norah Lange, *La Calle de la Tarde*, p. 6.

revista (pouco antes do lançamento de seu antológico Don Segundo Sombra), *os outros diretores publicam um editorial que é uma declaração de individualidade, numa espécie de explícito recuo do ultraísmo.* "Proa *reafirma seu timbre de independência em relação a cenáculos e grupos"*[2]. *Há também um cosmopolitismo assumido: "A nossa viagem foi ao redor de continentes e não de aldeias". O último editorial de* Proa, *assinado por Borges em janeiro de 1925, representa uma espécie de síntese e despedida final, em que se proclama, borgianamente, o direito ao fracasso: "Há um santíssimo direito no mundo: nosso direito de fracassar e andar sozinhos e poder sofrer"*[3]. *Embora cosmopolita, a linguagem forçadamente oralizante do texto evidencia a procura de uma identidade argentina.*

Distante de uma postura propriamente vanguardista, surge, entre a primeira e a segunda fases de Proa, *a revista* Inicial, *que durou de outubro de 1923 a novembro de 1926. Nas palavras de Nélida Salvador, a revista "inaugura em suas páginas uma orientação estético-sociológica sem antecedentes em publicações anteriores"*[4]. *De fato, seu subtítulo é "Revista da Nova Geração" e, em nome dessa juventude, o editorial do primeiro número investe anarquicamente contra tudo: a oligarquia, a imprensa judaica, o marxismo, o "pan-americanismo ianque" e, machistamente, os "afeminados de espírito". A reação ao exaltado texto – de tintas nazifacistas – não se faz esperar, e o segundo número traz um artigo, com o título de "Reacionários? Pouco Definidos?", no qual os diretores tentam se justificar. Esse editorial-resposta continua numa linha de agressiva defesa, adotando em sua parte final um tom de inequívoco anti-semitismo: "Sua imprensa soez e bárbara nos trouxe a realidade do perigo judeu, como mentalidade inadaptável ao espírito do Ocidente. As nossas relações com eles só podem ser de caráter guerreiro"*[5]. *Embora* Inicial *"estivesse contra todo mundo conhecido, menos contra si própria"*[6], *os dez números da revista trazem colaborações de representantes das mais variadas tendências, de Borges e González Lanuza até Alvaro Yunque. Cabe ainda destacar que Alfredo Brandán Caraffa, que sai da direção da revista no quinto número, reaparece pouco depois como participante da comissão editorial da segunda fase de* Proa.

Entre as revistas de cunho sociologizante, a mais importante foi Claridad, *dirigida em sua primeira fase, de janeiro a agosto de 1920, por José P. Barreiro, patrocinada por José Ingenieros e inspirada no grupo* Clarté *de Paris (Anatole France, Henri Barbusse e outros). A segunda*

2. *Proa* 13 (nov. 1925), p. 5. Embora sem assinatura, e falando em nome dos três editores (Francisco Luis Bernárdez, Brandán Caraffa e Jorge Luis Borges), acreditamos que o texto seja de autoria deste último.
3. Jorge Luis Borges, "Carta a Güiraldes e a Brandán Caraffa numa morte (já ressuscitada) de *Proa*", *Proa* 15 (jan. 1925), p. 27.
4. *Revistas Argentinas de Vanguardia (1920-1930)*, p. 49.
5. "Reacionários? Pouco Definidos?", *Inicial* 2 (nov. 1923), p. 8.
6. Hector René Lafleur; Sergio D. Provenzano & Fernando Pedro Alonso (orgs.), *Las Revistas Literarias Argentinas (1923-1960)*, p. 86.

fase, dirigida por Antonio Zamora, tem início em julho de 1926 e dura quinze anos. Já no primeiro número desta segunda etapa, são definidas as preocupações sociais do grupo:

> Claridad *aspira a ser uma revista cujas páginas reflitam as inquietudes do pensamento esquerdista em todas as suas manifestações. Desejamos estar mais próximos das lutas sociais que das manifestações puramente literárias. Acreditamos serem as lutas sociais de maior utilidade para a humanidade que as pugnas literárias, sem deixar de reconhecer que de uma contenda literária possa também voltar a surgir uma nova escola que interprete as manifestações humanas mais de acordo com a realidade da época em que vivemos*[7].

De fato, a tendência da revista foi se afastar cada vez mais dos assuntos estéticos para se dedicar a temas de cunho político-social.

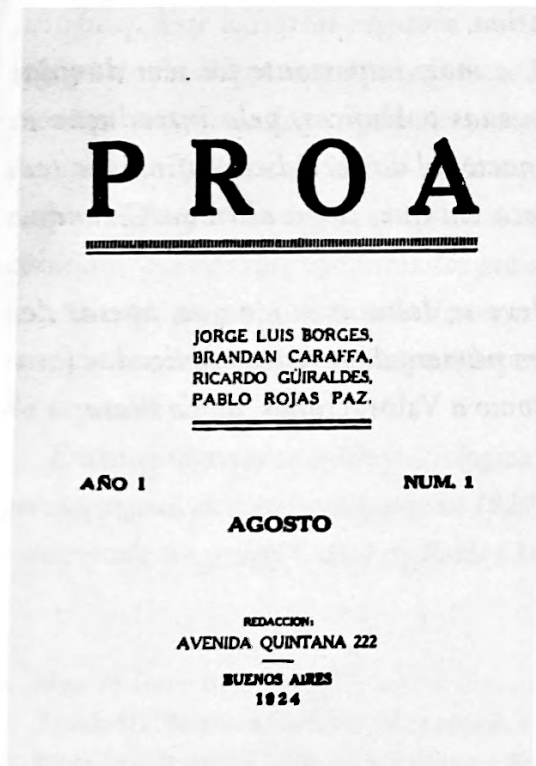
La Campana de Palo, *revista em formato pequeno da qual foram publicados dez números, de junho de 1925 a outubro de 1927, não chega a apresentar uma linha editorial nítida. Nesse sentido, ao comentar a polêmica Boedo* versus *Florida, os autores assim se posicionam no final do artigo: "Por que situar em Boedo, já que negam pertencer a tal grupo, tantos [escritores] que não pertencem a Florida?". Há uma tentativa de se criar um espaço alternativo, nem Florida nem Boedo, onde poderiam conviver, por exemplo, Tolstói e Van Gogh.* La Campana de Palo *ocupa assim uma espécie de posição intermediária no panorama geral das revistas de vanguarda da Argentina.*

De todas as revistas argentinas dos anos 1920, a mais importante foi sem dúvida Martín Fierro *(1924-1927), pela fecundidade de suas polêmicas, pela introdução e valorização do novo, pela difusão nacional e internacional do periódico, enfim, por ter ajudado a criar a "nova sensibilidade" numa época em que, como afirmou Girondo, "aqui não acontece nada"*[8].

Longe de esgotar a lista de revistas da época, deve-se destacar ainda que, apesar do papel centralizador de Buenos Aires, houve um bom número de revistas publicadas fora da capital, algumas delas de excelente qualidade, como a Valoraciones, *de La Plata.*

7. *Apud Idem*, pp. 105-106.
8. "El periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)", em Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, p. 105.

Claridad *200, Buenos Aires.*

Inicial *1, Buenos Aires, 1923.*

Proa, *1ª fase, Buenos Aires, 1922.*

Ao Oportuno Leitor[9]

Jorge Luis Borges

O ultraísmo não é uma seita carcerária. Enquanto alguns, com altiloqüência juvenil, consideram-no como um campo aberto, onde não há obstáculos que mortifiquem o espaço, como uma ânsia insaciável de horizontes, outros simplesmente o definem como uma exaltação da metáfora, essa imortal artimanha de todas as literaturas, que hoje, continuando a tendência de Shakespeare e de Quevedo, queremos rejuvenescer.

Destas explicações, intuitiva a primeira e intelectual a segunda, escolha a que mais lhe aprouver. Sobejarão ambas, se os nossos versos não o comoverem. Sobejarão também, se algum deles conseguir tocar o seu coração.

Inicial[10]

Roberto A. Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Homero M. Guglielmini, Roberto Smith

Fundamos *Inicial* porque acreditamos obedecer a um mandato imperioso das nossas consciências, tal como o de nos abrirmos numa tribuna livre a respeito dos problemas que preocupam o mundo e a respeito dos valores, decadentes ou consideráveis, do nosso meio moral e artístico. Sabemos que existe uma juventude que entrou no ritmo vertiginoso desta hora histórica, e essa juventude tem muitas coisas a dizer. Sabemos também que essa juventude se viu rejeitada em toda parte quando quis levantar a voz no diapasão da sua sinceridade e, se às vezes conseguiu se fazer ouvir, é porque se despiu, no umbral dos templos bizantinos de nossa literatura e de nossa arte, da veemência e da espontaneidade que tornam a obra perdurável. *Inicial* é para ela. *Inicial* será o lar de toda essa juventude dispersa que vagueia pelas publicações e revistas mais ou menos descoloridas do nosso ambiente, sem encontrar onde elevar o tom da sua voz à altura das suas próprias convicções.

Ao fundarmos *Inicial*, pensamos que em nosso ambiente moral e artístico há homens e coisas que é necessário combater impiedosamente. Sentimos um profundo desprezo por todos aqueles que pontificam do alto do pedestal das artificiais consagrações de cenáculo. Seria fácil esvaziar a inflada fama desses *parvenus* da arte, da literatura e da política, mas *Inicial* só o fará quando isso implicar um sério perigo para a vida espiritual da juventude.

9. Publicado em *Proa* 1 (1ª fase, ago. 1922), e reproduzido em César Fernández Moreno, *La Realidad y los Papeles*, pp. 497-498 [Tr. NMG].
10. Publicado em *Inicial* 1 (out. 1923). Agradeço a Merlin H. Forster pela cessão deste texto [Tr. NMG].

Por tudo o que foi dito, *Inicial* não será uma simples revista literária, uma antologia pálida e imóvel dos poetas e escritores jovens do país. Queremos que *Inicial* seja uma coisa viva e dinâmica, um registro sensível, no qual todas as palpitações da juventude, até as mais sutis, deixem um rastro que o porvir possa decifrar como a fiel expressão dos nossos sentimentos. Por isso convocamos tudo quanto houver de valente, decidido e sadio nas fileiras da nova geração. Queremos que *Inicial* seja um organismo aquecido pela febre dos primeiros entusiasmos e sacudido pelo nervo das inquietações juvenis. Queremos que realize a missão que toda revista de jovens deve cumprir, missão esta que, em nosso ambiente e em sua época, realizou, por exemplo, a revista *Nosotros*. As revistas anódinas e sem perfil, imobilizadas na atitude passiva do mero recopilador de versos, contos e peças mais ou menos literárias, proliferam em nosso ambiente; em *Inicial* não se falará, a não ser quando se trate de afirmar ou negar um valor. Nesse sentido, tal como condiz ao temperamento daquilo que é jovem e sadio, as palavras que forem ditas em *Inicial* serão de certo modo ação, já que falar é às vezes tão eficaz quanto agir. Somente nos interessam os espíritos vibrantes, permanentemente tensos como um arco para o esforço e a luta; a eles nos dirigimos, para que nestas páginas extravasem o seu pensamento de maneira direta, sem vacilações, sem rastrearem os caminhos tortuosos e oblíquos impostos pela pusilanimidade e pelas convenções do nosso momento e do nosso meio. Seremos iconoclastas, e isso de forma veemente e impetuosa, já que a juventude deve temperar as suas armas no fogo do seu próprio coração. Sabemos que sobre os jovens argentinos gravita às vezes o fetichismo dos ídolos intelectuais. A aurora da nova geração será o seu ocaso.

Queremos para *Inicial* uma juventude combativa e ardorosa, que odeie e ame, e que jamais tenha perpetrado sacrifícios em algum altar. Acreditamos que graves responsabilidades pesam sobre a nova geração. Há no seio da juventude argentina um germe de plenitude e de perfeição que é necessário salvar. Para tanto, desbravemos o caminho de sua germinação. Lutemos contra os *snobs* elegantes, prostrados sobre os macios almofadões de uma ironia fácil e um pessimismo frívolo; contra *o humour* amargo dos impotentes, que todos os dias envenenam as quatro páginas de leitura matinal com o azedume da sua hipocondria; contra a crítica que tudo nega e nada afirma; contra os grandes jornais fedorentos de judaísmo, nos quais se forjam, como num antro de nibelungos, as consagrações artificiais, e nos quais se escamoteiam os verdadeiros valores; contra os que se colocam por cima dos sadios ideais, rebaixando-os; contra os que fizeram do comunismo e do trabalhismo uma mentira descarada, um cálculo social sem beleza que abre aos audazes o caminho de Damasco; contra os que exploram os ideais ingênuos da juventude sadia, prostituindo a Reforma Universitária[11] à torpe carícia dos intrusos; contra as aspirações

11. Alusão à Reforma Universitária iniciada em Córdova, Argentina, em 1918, e que posteriormente exerceu grande influência em várias instituições hispano-americanas.

sentimentais e romantizantes com que os fortes enganam os fracos e com que os fracos se consolam da sua impotência; contra o pan-americanismo ianque e a confraternidade latina; contra os afeminados de espírito, que põem em verso o gemido das donzelas e têm devaneios sobre a cidade futura; contra os apologistas do sufrágio universal, do parlamentarismo e da democracia dos nossos dias, mentiras forjadas nos gabinetes dos banqueiros; contra os que se erigem em mestres da juventude e se balançam sobre as idéias, oscilando de um dia para o outro entre os extremos contrários; contra a farsa grotesca dos concursos literários e os certames poéticos; contra os socializantes, que exploram a miséria para se empinarem sobre as bancadas parlamentares; contra os *dilettantes* que falam à juventude sobre filosofia e ciência repetindo todos os dias a simulação daquilo que não se sabe; enfim, contra tudo o que há – em arte, em política – de engano, de impotência e de feminilidade. *Inicial* combaterá tudo isso e muito mais, e pedimos que a juventude verta em nossas páginas clamores de indignação e de entusiasmo.

Antes de concluirmos estas linhas, queremos assentar como um pórtico ao sol a seguinte afirmação otimista: cremos na vida, no amor e na verdade, cremos em tudo o que é bom e em tudo o que é belo. Desprezamos profundamente os jovens céticos que distraem o seu tédio no gosto pelas fabulações vazias e negam os valores positivos e eternos do espírito. Acreditamos que a juventude deve renovar constantemente os seus horizontes novos, porém voltando o seu olhar para trás, para a contemplação serena dos modelos perfeitos de beleza que nos foram deixados pelos heróis e pelos artistas. Neste século em que a vida da humanidade parece chegar ao máximo de sua plenitude e de seu dinamismo, é necessário, no entanto, para não nos abismarmos no irreparável erro do materialismo e do sociologismo ambiente, que recordemos constantemente a lição eterna de [Thomas] Carlyle. A guerra foi frutífera; removeu, como um torvelinho, todas as inquietações que dormitavam, latentes, no fundo da consciência universal. Os heróis virão. Enquanto isso, que a juventude alimente a sua fé e o seu otimismo numa vontade nietzschiana de fazer e de querer.

Norah Borges, Ilustração em Proa, *1ª fase, Buenos Aires, 1922.*

Proa[12]

Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz

Quatro escritores jovens, formados em distintos ambientes[13], encontramo-nos de súbito convivendo espiritualmente, na mais perfeita coincidência de sensibilidade e de anseios. Em outras circunstâncias, isso não teria tido maior transcendência do que a de produzir uma aproximação amistosa. Mas nestes momentos assume o prestígio e a virtude de um símbolo. E esse prestígio é o que, gravitando sobre nós, levou-nos à plenitude de um dever coletivo, na forma desta revista de juventude; e essa virtude é a que, ativando a tensão primordial, num sonho de superação e de graça, ungiu os nossos olhos com o símbolo perfeito de vontade e de ritmo que dá título à obra. *Proa* surge em meio a uma florescência insólita. Jamais o nosso país viveu tão intensamente quanto agora a vida do espírito. A alta cultura, que até hoje havia sido patrimônio exclusivo da Europa e dos poucos americanos que nela haviam bebido, começa a se reproduzir de forma milagrosa, como produto essencial da nossa civilização. A cada ano é mais autêntica a divina conscrição da arte e, se até faz pouco toda essa imensa energia permanecia na sombra, velando as suas armas sob a árvore tutelar do anonimato saudável, era devido à falta de coesão e de meios de conhecimento que rompessem a barreira de timidez que obstaculizava a obra. Queremos que *Proa* inicie a segunda etapa.

A primeira se caracterizou por uma acentuada anarquia na ação e por uma forma brusca e quase espasmódica de protestarmos e de nos libertarmos do ambiente. Não podia ser de outro modo. O nosso país estava nas mãos de uma geração cujo crepúsculo se dissimulava desesperadamente nas bambolinas de uma reputação por demais fatigada. E um país jovem como o nosso apresentava o estranho paradoxo de não ter juventude. Estava tão bem organizado o extermínio dos espíritos, pela falta de estímulo sistematicamente exercitada, que os jovens extinguiam dolorosamente a sua personalidade ao longo dos ciclos normais e universitários. Foi a guerra que fez possível a libertação. Começou por mexer terrivelmente com os nossos nervos, depois provocou terríveis fanatismos e, por último, chegou às esferas mais profundas do espírito, atuando como escalpelo, sob cujo talho seguro ficavam a descoberto os mais complicados problemas da cultura. Era tal a estridência da hecatombe, que todos – velhos e jovens – vivemos durante quatro anos polarizados e absortos por ela, tornando possível, pela

12. Publicado em *Proa* 1 (2ª fase, ago. 1924) [Tr. NMG].
13. Alusão às diferenças sociais dos seus fundadores (Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes e Pablo Rojas Paz). O editorial assume uma ideologia integracionista. Daí a insistência em se referir aos "quatro jovens formados em ambientes diferentes", assim como em um projeto de "síntese" e de "amálgama".

primeira vez neste país, que uma geração se formasse à margem do mecanismo tutelar e do seu ambiente. Passada a tragédia, foi impossível retomar o ritmo perdido, e o primeiro fruto da iluminação foi a reforma universitária. Ela abalou os velhos silhares e acabou de quebrantar as falsas disciplinas. Depois veio o florescimento dos jovens que fatigavam a imaginação em buscas venturosas. E viram a luz cenáculos e revistas cuja força pletórica irrompeu na impaciência, com incompreensões e ódios. Quiseram fazer malograr o movimento com um silêncio demasiado glacial para ser sincero, mas, pouco a pouco, as classes cultas compreenderam a magnitude do fenômeno e, depois de nos observarem de longe com curiosidade entremesclada de dúvida, deram-nos o seu aval mais amplo com a esplêndida convivência que acaba de iniciar-se entre elas e os artistas, sem distinção de bandeiras.

A esta harmonia demos o nome de segunda etapa.

Faz pouco tempo Oliverio Girondo colheu o primeiro fruto. Conseguiu solucionar todos os conflitos que separavam entre si as principais revistas dos jovens e formar uma frente única. E Girondo foi – na qualidade de embaixador, com o propósito de tornar efetivo o intercâmbio intelectual – visitar os principais centros de cultura latino-americanos.

Proa quer ser o primeiro expoente da união dos jovens. Por isso atribuímos um caráter simbólico ao fato de ser ela fundada por quatro jovens formados em distintos ambientes. Aspiramos realizar a síntese, construir a unidade platônica sem a qual jamais atingiremos o estilo, secreto matiz que só floresce na convergência essencial das almas. Queremos que fique bem entendido que não pretendemos fundir os grupos dispersos, malogrando tendências e sufocando personalidades. O nosso anseio é o de dar a todos os jovens uma tribuna serena e sem preconceitos, que recolha esses aspectos do trabalho mental que não se encaixam entre as produções de caráter puramente jornalístico.

A cada cultura corresponde o seu tipo de difusão. Acreditamos, por exemplo, que uma revista de ciência ou de filosofia puras não poderia sobreviver ainda em nosso país. A técnica está em germe e as disciplinas intelectuais deixam ainda muita margem para o autodidatismo. Por isso a nossa revista deverá ser de um tipo especial. Nem puramente literária, nem puramente filosófica. A nossa juventude estudiosa não tem uma tribuna para dar vazão ao seu pensamento. *Proa* quer ser essa tribuna ampla e sem barreiras. Crisol de juventudes que amam o heroísmo obscuro e cotidiano, ela pretende tornar Academia a energia dispersa de uma geração sem rancores. E porque acreditamos que a nossa revista deve ser um ser vivo que se incorpore ao mundo do estético, e não um órgão jornalístico e uma antologia mensal, damos uma importância decisiva à unidade perfeita de aspiração e de tom que deve existir entre os redatores.

Que programa ideológico ostentamos? Que soluções temos para os problemas sociais e científicos?

Não é possível mostrarmos de antemão um panorama que estamos a caminho de formar. Como exigir de um viajante que parte para dar a volta ao mundo uma resenha da sua viagem, no momento em que estamos nos despedindo dele no porto de partida? A única coisa que podemos exigir dele é que saiba geografia e que leve uma bússola. *Proa* aspira ser a tribuna perfeita de todos os jovens ainda livres das garras exterminadoras do triunfo fácil e da cumplicidade ambiente. O seu programa surgirá das suas próprias páginas e se completará e ampliará número após número.

Será um trabalho de exegese e não um regulamento dado de antemão. E dizemos tribuna perfeita porque a única credencial que exigimos é o fervor desinteressado pela vida do espírito. Impusemo-nos uma total disciplina para sufocar toda paixão pequena que faça antepor uma situação pessoal a um valor efetivo de arte. E este estado de alma, este anseio de perfeição espiritual é a chave com que provamos os corações que se aproximam de nós. Acreditamos pelo menos poder ostentar a bússola do viajante.

Queremos, sobretudo, realizar uma obra de afirmação moral, despertando nos jovens anseios de unidade pessoal. Pautar a vida por convicções espontâneas é a única maneira de libertarmos o nosso espírito dessas falsas posições simplistas, que primam apenas pela intuição, e cujo tipo fatal de desenvolvimento é a figura inadaptável e triste do Quixote; ou que primam só pela inteligência, e cujo tipo convergente é a figura oportunista e ambígua de Maquiavel. É, portanto, impedir o livre desenvolvimento da personalidade pretender realizar um desdobramento mental que, num mesmo espírito, faz afirmar na palavra e negar na ação.

Falamos de convicções espontâneas. Não queremos referir-nos com isso ao imperativo categórico, de origem puritana no fundo, e que na realidade é uma mordaça espiritual de cunho intelectualista. Tampouco nos referimos à moral utilitária das igrejas, ao prêmio e ao castigo. Se a nossa posição pudesse recordar algumas palavras seriam aquelas de Diderot, quando ele declarava o seu amor à vida pura, ainda que Deus não existisse.

O objetivo da nossa revista nos obriga a esclarecer um conceito. Ortega y Gasset trouxe à baila o problema das gerações[14]. Mas esse problema apresenta dois aspectos diferentes: um aspecto puramente biológico e um aspecto psicológico. A nós só interessa este último. Consideramos da nossa geração todos os jovens, não pelo fato de o serem, mas porque, via de regra, a juventude tem como patrimônio essencial a inquietação e o descontentamento. É a esse momento psicológico de equilíbrio instável, no qual todas as potências do espírito trabalham em atitude de superação e de otimismo, que chamamos, por antonomásia, de patrimônio virtual da nova geração.

14. O esquema geracional para a evolução da cultura, proposto inicialmente por Augusto Comte, foi retomado na Espanha por Ortega y Gasset, e sistematizado posteriormente pelo seu discípulo Julián Marías, em *El Método Histórico de las Generaciones*.

Com isso não queremos classificar ideologias excludentes. Pelo contrário, *Proa* aspira revelar em suas páginas a inquietação integral dos espíritos fecundos que vivem esta hora. É claro que o fato de alimentarmos um sonho, por humilde que seja, de superação e de otimismo implica condenarmos ou revermos tacitamente o ponto de partida. Daí que, sem nenhum temor nem hipocrisia, declaremos o nosso amor por tudo aquilo que signifique uma análise ou um novo caminho. E estes se revelam indistintamente no jovem e no velho. Declaramos, pois, que a nova geração não está limitada pela fatalidade temporal e biológica, e que vale mais para nós um ancião batalhador e fecundo do que dez jovens negativos e frívolos. Jamais foi tão justo intitular uma nova geração quanto na hora presente. A retorta do Dr. Fausto trabalhou nos últimos dez anos com mais intensidade do que em vários séculos juntos. E é tão palpável a diferença que nos caracteriza, a nós que velamos pela conservação do fogo sagrado, em relação àqueles que viveram as horas "felizes" da civilização que morria, que é inútil confrontar duas mentalidades cuja luta se descobre no último matiz da vida cotidiana.

Colocamos *Proa* nas mãos de todos os espíritos jovens; e que ela seja – tão audaz quanto o seu símbolo – a prístina amálgama dos sonhos e dos anseios despertados de súbito como uma música platônica, entre o fragor da maquinaria e o canto do ouro, único hino que até agora elevava ao espaço o tema da urbe. E já serenados depois do combate da primeira hora, fechemos esta nova etapa do nosso renascimento espiritual dando mais importância à obra por construir do que aos falsos valores inofensivos e imprecisos.

Proa[15]

Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Francisco Luis Bernárdez

Viagem magna de exploração e de conquista. Convicção da existência de um continente único, fundado sobre as camadas astrais das ondas hertzianas.

Um ano montando os ventos sinuosos e as ondas adversas.

Doze naufrágios; e, como o grego, doze couraças roubadas ao fracasso.

Calafetada de otimismo, *Proa* surge com o sabor antigo dos frutos maduros.

Dois meses de desafogo proporcionaram-lhe fundos para garantir a volta em sua segunda viagem.

A generosidade das arribadas exigiu tino do estado-maior. E a passagem para a reserva do velho lobo (o impecável e *gentleman* Güiraldes) – que, certo de não entesourar mais balanços, senta-se nos cais com o seu cachimbo a urdir a epopéia do seu [*Don*] *Segundo*

15. Publicado em *Proa* 13 (2ª fase, nov. 1925) [Tr. NMG].

Sombra – abriu caminho para a angústia, deslocando o triângulo pitagórico, cujo novo lado devia medir equivalentes auroras.

Foi preciso sondar afinidades e fundir temperaturas. E a experiência do timão e da espada atou os nossos olhos ao vôo sereno e arriscado do cantor de *Alcándara*[16]. Havia que reconstruir a cifra cabalística, única que tem a virtude de ser multidão e de guardar sem prejuízo as três unidades.

Assim, *Proa* reafirma o seu timbre de independência de cenáculos e de grupos, dirigida por três escritores cujo melhor título é o seu individualismo, censurado por meio de todas as táticas. E é este *ismo* o único que rege a nossa bússola, cujo norte busca vigorosamente os eternos caminhos da arte. Consideramos excessiva a prolixidade de certa crítica que, ao falar de *Proa*, falou de *ultraísmos* e de duendes amanhecidos.

A nossa viagem foi ao redor de continentes e não de aldeias.

Lançamos a puberdade das nossas velas aos altos mares, que viram a partida das naves mestras; e a Bíblia (suma poética) foi o nosso livro de bitácula.

Assim, com o peito mais aberto, apresentamo-nos ao juízo dos horizontes, com menos lastro e mais perto da multidão.

Para aqueles que, sem nos conhecerem, nos combateram e falaram de revista aristocrática e cara, *Proa* se vestiu de andarilho e assim provará uma vez mais que as formas exteriores adquirem sentido pela força interior que as anima.

Será agora uma revista proletária? Os valores estéticos transitam pelo interior das almas, não pelo traje ou pela morada que protege os corpos.

Tripulada pela mais alta juventude da América e de alguns países europeus, *Proa* oferece todo o silêncio que nos rodeou em nosso próprio país aos arquivos da imprensa estrangeira, que bem cedo alentou os nossos longos colóquios com a rosa dos ventos.

Os Sinos[17]

Carlos Giambiaggi e Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta)

O sino de pau... E as razões dos pobres...[18]

Não. Não é isso. De pés juntos pularemos por cima dos provérbios crioulos e dos cantares anônimos. Não. Não é que os desprezemos. Estamos em outra coisa. Totalmente oposto será o símbolo em que tentaremos nos encaixar.

16. Referência ao livro de poesia de Francisco Luis Bernárdez, *Alcándara, Imágenes*, 1925.
17. Publicado em *La Campana de Palo* 1 (jun. 1925) [Tr. NMG].
18. Menção ao provérbio popular, extraído do *Martín Fierro*, de José Hernández, *"que son campanas de palo/ las razones de los pobres"*.

O sino de pau representa metaforicamente a imagem fantasmática e ensombreada do que tem sido o jornalismo moderno. Do bronze harmonioso e fúlgido dos tempos remotos – mescla apurada de metais nobres – converteu-se em insonoro e corroído lenho.

Içados na magnitude do céu, uns sinos cantantes e alegres, como feitos de prata; outros gravemente profundos e toscos, como forjados em ferro maleável, pendiam da torre das mais altas torres da aldeia, da cidade ou da metrópole, e eram todos eles, com a língua dos seus badalos, as múltiplas línguas e o verdadeiro idioma do povo, da multidão, da prole metropolitana elegante ou maltrapilha. Eles dobravam, oravam, cantavam ou, furiosamente, como górgonas desgrenhadas, tangiam a rebate, dando o grito de guerra. Isso era nos tempos antigos. Antes ainda de aparecer a babélica invenção do cotidiano papel impresso, eles se investiam das funções de um jornalismo rudimentar, sonoro e vibrante, eucarístico e regozijado.

Agora... Agora o canto é outro...

Não. Nada temam os nossos *chers confrères* ou, em bom vernáculo, os nossos queridíssimos colegas. Não começaremos com a enfadonha ladainha dos sermões. Não viemos apregoar a flamante regeneração das almas. Não somos tão pedantes. Nem inquisidores rotulados de apóstolos, o que equivaleria a sermos uns cretinos malvados e daninhos.

Seremos, modestamente, nada mais nada menos do que um misérrimo sino de pau entre outros tantos sininhos e sinaços de madeira mofada, mudos diante do espetáculo da ignomínia, da avidez, da chantagem, do suborno, da extorsão, da corrupção e demais "ções" que por sua extensão infinita não enumeraremos... Com a pequeníssima diferença de não acamparmos sobre essa gangrena moral que é o meio turfístico; de não nos emporcalharmos na sanguinolenta crônica policial; de não obtermos vultosas somas da debilidade dos figurões e donzelas e madames das "colunas sociais"; de não exagerarmos nos telegramas ou outros "troços", fazendo-os arrebentarem de mentiras que se derramarão na careca lustrosa da opinião pública, melecando-a e enturvando-a; nem tampouco haveremos de propagar o esporte brutal, o bicho-papão do "chauvinismo" rampeiro; e, enfim, deportaremos a falsa moral amanhecida, hipócrita, intolerante, cretina, que é servida nos editoriais de uma imbecilidade retumbante. Eis aqui em que poderá apoiar-se o divórcio inexorável deste misérrimo *Sino de Pau* [*La Campana de Palo*] e a turba de sininhos e sinaços...

Netos, bisnetos e tataranetos traquinas de Tolstói, Romain Rolland, do nazareno Gandhi e de outros claros apóstolos, pode-se compreender de imediato qual será a nossa orientação ética e a nossa atitude espiritual perante a feira da realidade do mundo físico, do anímico, intelectual etc... Nem por isso nos farão perder o dom da ironia, do sorriso, do riso... Não. Não seremos carrancudos nem casmurros. Nem adotaremos poses de uma seriedade ridícula... O jovial e o salutarmente alegre não está de mal com a nobreza do caráter. A alegria será nossa companheira inseparável. A nossa carga será de flores e a

levaremos cantando... E também procuraremos, na medida do possível, fazer com que a nossa humilde verdade nunca se vista de forma feia e desagradável, o que, segundo mestre [José Henrique] Rodó, equivaleria a passarmos o pão com maus modos... Ajustaremos o ritmo das nossas ações ao das nossas palavras. Um fim puro requer meios puros. Porque não é perfeito quem no seu íntimo acredita sê-lo, mas o que aspira sê-lo... Nesse sentido, nossa aspiração constituirá um anseio constante e infinito...

Nada nos resta a não ser garantir um esplêndido bom dia aos nossos *chers confrères*, ou, em bom vernáculo, aos nossos queridíssimos colegas...

Bom dia, pois, senhores!

Brasil

• Mário de Andrade, "Klaxon", *Klaxon* (1922) • *Estética* (1924) • Carlos Drummond de Andrade, "Para os Céticos", *A Revista* (1925) • A. C. Couto de Barros e A. de Alcântara Machado, "Apresentação", *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) • Tasso da Silveira e Andrade Muricy, "Festa", *Festa* (1927) • Henrique de Resende *et al.*, "Manifesto do Grupo Verde de Cataguases", *Verde* (1927) • Antônio de Alcântara Machado, "Abre-Alas", *Revista de Antropofagia* (1928) • Carlos Chiacchio, "Tradicionismo Dinâmico", *Arco & Flexa* (1928) • Guilhermino César, "Leite Criôlo", *Leite* Criôlo (1929) • João Dornas Filho, "Fora o Malandro!", *Leite Criôlo* (1929) • Achiles Vivacqua, "Defesa da Alegria", *Leite Criôlo* (1929) • Oswald de Andrade, "Ordem e Progresso", *O Homem do Povo* (1931)

Klaxon

Lançada em São Paulo no mesmo ano em que se realiza a Semana de Arte Moderna, Klaxon *(1922-1923) é a primeira revista modernista do Brasil. Em "O Alegre Combate de* Klaxon*", excelente introdução à edição fac-similar da revista, Mário da Silva Brito afirma que "em* Klaxon *aparece, sob forma de artigos, poemas, comentários, críticas de arte, piadas e farpas zombeteiras, o estado de espírito do grupo de jovens que elaborou a ideologia modernista"*[1]*. Do comitê de redação, participam ativamente Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Porém, ainda que a revista não o registre de forma explícita, sabe-se hoje, por intermédio de Aracy Amaral, que Mário de Andrade foi "diretor e líder da revista"*[2]*. Mesmo assim, de um número para outro prevalece o espírito de grupo anunciado no texto introdutório:* "KLAXON *tem uma alma coletiva". Essa apresentação tem todas as características de um manifesto e, embora venha assinada pela Redação, ela é, segundo Mário da Silva Brito, de autoria de Mário de Andrade.*

1. "O alegre combate de *Klaxon*". Para uma rica análise de *Klaxon*, consultar, de Annateresa Fabris, "*O Futurismo Paulista*", pp. 338-371.
2. Aracy Amaral, "A Propósito de *Klaxon*", p. 5.

Das diversas revistas modernistas que proliferam no Brasil dos anos 1920, Klaxon *sem dúvida é plasticamente a mais audaciosa, a mais renovadora e a mais criativa, não só por sua belíssima diagramação, que lembra técnicas da Bauhaus, como pelas modernas ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti. Seu caráter cosmopolita é explícito:* "KLAXON *sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista*"[3]. *A revista traz artigos e poemas de autores franceses, italianos e espanhóis, todos em suas línguas originais; e, além disso, poemas de Manuel Bandeira e Serge Milliet (que assinava assim na época) compostos em francês. Estes últimos são ainda influenciados por uma certa estética simbolista. Mas na revista predomina o tom futurista (*"KLAXON *não é futurista.* KLAXON *é klaxista") e um desejo de abolir o passado para viver o presente, o moderno. Essa ânsia de atualidade leva os redatores a afirmarem que* Klaxon *"quer representar a época de 1920", numa espécie de glorificação da sincronia.*

A negação da realidade, em favor da arte como expressão cerebral e construtiva, aparece na afirmação: "KLAXON *sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza". São aqui retomados os postulados do criacionismo na relação arte/natureza, que Mário de Andrade absorvera através dos textos de Huidobro publicados em* L'Esprit Nouveau.

Irreverente e sarcástica, Klaxon *apresenta um perfil de típica agressividade vanguardista, conforme relembra Menotti del Picchia: "É uma buzina literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos vanguardistas"*[4].

A Estrella de Absyntho

Ilustração em Klaxon *6, São Paulo, 1922, p. 1.*

3. Em Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (pp. 142-144), a revista merece surpreendentemente um capítulo, "Klaxismo", no qual o criador das *greguerías* afirma: "Mário de Andrade, que é o seu fundador, inventou antes o *desvairismo*, ou seja, a escola do livre desvairio, anunciando no livro que a criava que no próximo fundaria outra". Dois fatos chamam a atenção: Gómez de la Serna supôs acertadamente que Mário de Andrade era o fundador de *Klaxon*, e seu conhecimento do "desvairismo" leva a acreditar que teve nas mãos *Paulicéria Desvairada*, que começa com o célebre verso: "Está fundado o Desvairismo".
4. *Apud* Mário da Silva Brito, "O Alegre Combate de *Klaxon*", s. p., nota 33.

Klaxon[5]

Mário de Andrade

SIGNIFICAÇÃO

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do *Jornal do Commercio* e do *Correio Paulistano*[6]. Primeiro resultado: "Semana de Arte Moderna" – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, *KLAXON*.

E *KLAXON* não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *KLAXON*.

ESTÉTICA

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. *KLAXON* não se preocupará de ser *novo*, mas de ser *atual*. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, *KLAXON* morra e seus membros brasileiros morram.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra-prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstruí-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa – o que berra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis científicas à arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psicologia experimental. Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! Mas liberdade embridada pela observação.

5. Publicado em *Klaxon* 1 (15 maio 1922).
6. Referência aos primeiros artigos que abordam a arte moderna, assinados por Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20[7]. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escritores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

CARTAZ

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiais que lhe convierem. Isto significa que os escritores de *KLAXON* responderão apenas pelas idéias que assinarem.

PROBLEMA

Século 19 – Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de

7. Vemos aqui uma oposição entre a maior diva da *belle époque*, Sarah Bernhardt, e Perola White, a musa dos seriados de aventuras, representante da nova era. Sobre a valorização da mulher durante o modernismo, consultar o ensaio de Mário da Silva Brito, "O Alegre Combate de *Klaxon*".

Chicharrão[8], de Carlito, de Mutt & Jeff[9]. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de *KLAXON*.

A REDAÇÃO

Estética

A revista Estética, *lançada no Rio de Janeiro por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, teve apenas três números publicados entre 1924 e 1925. A edição fac-similar traz uma apresentação de Pedro Dantas e uma história da revista, por Mário Camarinha da Silva, em curiosa forma de glossário: "Fora das normas internacionais para melhor representar o espírito da época que tenta captar", esclarece o autor*[10]*. Os verbetes tratam dos colaboradores Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Graça Aranha, entre outros; de autores como Joseph Conrad; de sua antecessora,* Klaxon; *e de certos momentos da vida burocrática da própria publicação, como tiragem e venda, publicidade e promoção.* Estética *tenta reproduzir o modelo da revista inglesa* The Criterion, *dirigida por T. S. Eliot, e, se graficamente não apresenta a agressividade moderna de* Klaxon, *pelo menos publicou um único e belo anúncio de Chocolate Lacta e Guaraná Espumante, ilustrado por Pedro Nava.*

O ensaio que abre o primeiro número da revista, "Mocidade e Estética"[11]*, é de Graça Aranha, cuja presença em meio aos modernistas, embora marcante, nunca deixou de ser polêmica: "Anjo caído do movimento", assim ele é chamado no glossário de Camarinha da Silva. A revista foi batizada de* Estética *por sugestão do próprio Graça Aranha, embora esse fato seja relatado de maneira pouco animadora por Sérgio Buarque de Holanda: "Tenho quase certeza de que concordamos com ele um tanto contra a vontade e na falta de melhor"*[12]*. Além de dar o nome à revista, Graça Aranha escreve os ensaios introdutórios dos*

8. Chicharrão era o pseudônimo de José Carlos Queirolo, conhecido palhaço da década de 1920, pertencente a uma famosa família circense.
9. Mutt & Jeff: personagens das histórias em quadrinhos de Hans Fischer, publicados a partir de 1909, iniciando uma nova tendência de heróis tristes.
10. "Glossário de Homens e Coisas da *Estética* (1924/1927)", *Estética* (ed. fac-similar, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974), p. xv.
11. Dado o caráter extenso e sem qualidades programáticas do ensaio, optamos simplesmente pela sua descrição.
12. Cf. verbete "Estética", "Glossário de Homens e Coisas da *Estética*", p. xxvii. É contrária a opinião de Wilson Martins (*História da Inteligência Brasileira*, vol. 6, p. 343), que afirma: "A verdade, contudo, é que, em 1924, Graça Aranha era o grande homem de *Estética*: não apenas lhe coube escrever os artigos de abertura dos dois primeiros números, como, ainda, era desde logo objeto de apreciações entusiásticas por parte de Renato Almeida (o que surpreende pouco) e de Sérgio Buarque de Holanda, um dos diretores do periódico". Na realidade, não é esta versão que prevalece entre os seus contemporâneos. Mário

dois números iniciais. O primeiro deles, "Mocidade e Estética", não é um artigo-programa, o que afasta Estética *do radicalismo das revistas de vanguarda. É um texto voltado para a história do Brasil e mais parece um ensaio de estadista ou diplomata do que o projeto estético de uma revista. Há um apelo à organização da sociedade brasileira, marcada pela oposição sarmientina entre "civilização" e "barbárie". Nessa veemente defesa da juventude, Graça Aranha faz uma apologia do racionalismo, uma espécie de "racionalismo espiritual" à procura da estética como valor supremo do homem.*

Embora tenham sido publicados apenas três números da revista, seu conteúdo é bem representativo de uma fase menos radical do modernismo. Mais da metade dos colaboradores de Estética *já havia participado de* Klaxon *dois anos antes. Além dos editores, Mário de Andrade é quem mais contribui para a revista. Por exemplo, nela foram publicados dois importantes poemas seus, "Danças" e "Noturno de Belo Horizonte", este último posteriormente incluído em* Clã do Jabuti. *De maior relevância ainda é sua "Carta Aberta a Alberto de Oliveira", que encerra a coleção. Trata-se, provavelmente, de uma resposta ao escritor português que pouco tempo antes fizera a conferência "O Culto da Forma na Poesia Brasileira". Esse importante texto está recheado de afirmações veementes contra a arte pura e a favor da expressão do nacional na literatura brasileira. Mário publica também uma resenha de* Feuilles de Route, *de Blaise Cendrars, agora já com conhecimento pessoal do autor franco-suíço que acabara de fazer sua primeira viagem ao Brasil.*

Interessa também mencionar o artigo "Um Homem Essencial", de Sérgio Buarque de Holanda, por ser uma das referências pioneiras no Brasil ao surrealismo e à importância da linguagem onírica, embora não haja nenhuma referência direta a essa escola ou a Freud. Também é de autoria de Sérgio Buarque de Holanda o promissor anúncio feito no final do primeiro número: a publicação de um artigo sobre James Joyce, cujo Ulysses *saíra dois anos antes*[13].

Pedro Dantas, ao apresentar a edição fac-similar da revista, resume assim os objetivos de seus fundadores:

de Andrade, por exemplo, em 7 de janeiro de 1940, num primeiro artigo de avaliação do modernismo ("Modernismo", p. 136), é bem peremptório nas suas afirmações: "A verdade é que, com Graça Aranha ou sem ele, o modernismo se desenvolveria no Brasil... E si não teve que mudar a sua filosofia, teve que corrigir profundamente o seu gosto, e até mesmo a sua concepção artística pra nos compreender. O mérito de Graça Aranha foi muito grande, nos garantindo com o seu prestígio e entusiasmo, porém, apesar disso, é incontestável que nem mesmo com esse prestígio e a sua luminosíssima inteligência, ele conseguiu impor uma qualquer espécie de ordem nas nossas desordens. Nem conseguiu, muito menos, ser o teorista do movimento".

13. Caso esta resenha tivesse sido publicada, teria coincidido com o primeiro texto sobre Joyce escrito na América Latina e que pertence a Jorge Luis Borges: "El Ulises de Joyce", *Proa* 6 (jan. 1926), pp. 20-26.

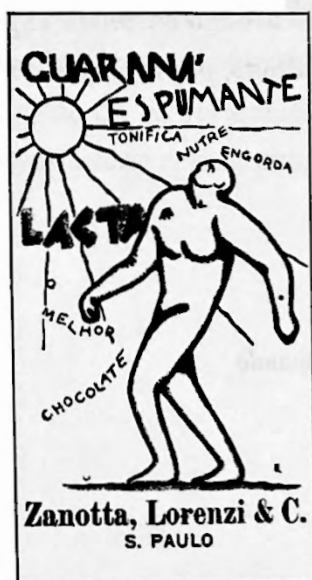
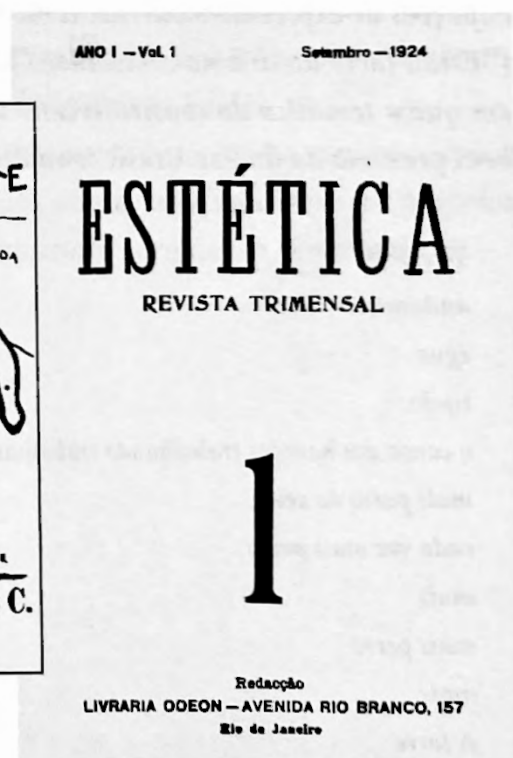
Órgão nacional do movimento modernista, em sua segunda fase, Estética *propusera-se duas metas principais: apresentar o modernismo antes em seus trabalhos de reconstrução que de demolição, deixando implícitas ou em segundo plano as contestações dos valores superados; e exercer a crítica do movimento de que participava, partindo do pressuposto de que só o próprio modernismo tinha condições para discutir e criticar suas proposições e suas obras, tão completa era, fora dos seus quadros, a incompreensão das suas técnicas e dos seus fins*[14].

ANNO I – Vol. 1 Setembro – 1924

ESTÉTICA

REVISTA TRIMENSAL

1

Redacção
LIVRARIA ODEON – AVENIDA RIO BRANCO, 157
Rio de Janeiro

À direita: Estética 1, *Rio de Janeiro, 1924. Detalhe: Pedro Nava, Ilustração para a mesma revista.*

14. "Vida da *Estética* e Não Estética da Vida", *Estética*, ed. fac-similar, p. xii.

A Revista

Numa época em que jornais e revistas se concentram no Rio de Janeiro e em São Paulo, surge A Revista, *primeira publicação modernista de Minas Gerais. Conforme testemunho de Pedro Nava*[15]*, que participou de sua criação, embora* A Revista *comece a ser publicada em 1925, o grupo do Estrela (café que servia de ponto de encontro dos intelectuais belo-horizontinos da época) já se reunia desde 1921, ou seja, um ano antes da Semana de Arte Moderna. Entre outros, participam do grupo Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida e Gregoriano Canedo, todos fundadores de* A Revista. *Nesta também aparecem os nomes de Guilhermino César e Ascânio Lopes, que posteriormente faria parte de* Verde, *a segunda revista modernista mineira.*

Nava registra, como marco histórico, a visita feita durante a Semana Santa de 1924 pela caravana vanguardista de São Paulo: Olívia Guedes Penteado, Goffredo da Silva Teles, Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e o filho deste, Nonê. "Eu coloco nessa visita dos paulistas o pólen de que resultou a criação de A Revista*", relembra Nava. Portanto, a questão da modernidade germina com bastante antecedência, estimulada sem dúvida pela presença do grupo paulista, do qual ficaria a perseverante e salutar influência de Mário de Andrade.*

Embora sem o característico radicalismo das vanguardas, A Revista *demonstra preocupações de expressão moderna, como no antológico texto "Poética", de Manuel Bandeira ("Estou farto do lirismo comedido..."), e nos poemas de Carlos Drummond de Andrade, em que a temática do construtivismo urbano encontra expressão numa poesia sintética, bem próxima da do* Pau Brasil *oswaldiano, por exemplo em "Igreja":*

Tijolo
andaimes
égua
tijolo
o canto dos homens trabalhando trabalhando
mais perto do céu
cada vez mais perto
mais
mais perto
mais
A torre

15. "Recado de uma Geração".

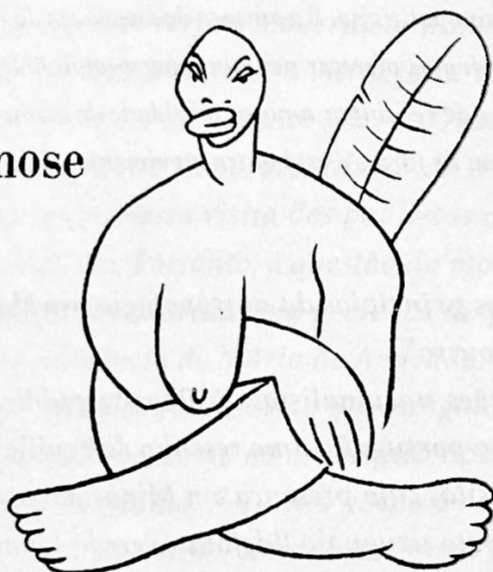
Todavia, a tônica de A Revista *recai na defesa do nacionalismo. Em "Para os Céticos", Carlos Drummond de Andrade propõe um nacionalismo que não seja xenófobo, capaz de aceitar influências estrangeiras desde que isso não implique a abdicação dos próprios valores: "Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo". Há uma ênfase na manutenção dos vínculos com a tradição e na preservação da arquitetura, justificada pelo barroco mineiro – uma das motivações da caravana modernista. Porém, no caso de outros colaboradores, esse apego aos valores nacionais e históricos é bastante ameaçado pelo inevitável cosmopolitismo. No editorial do segundo número, "Para os Espíritos Criadores", Martins de Almeida afirma:*

> *Pressentimos o perigo enorme do cosmopolitismo. É a ameaça de dissolução do nosso espírito nas reações da transplantação exótica. Não podemos oferecer nenhuma permeabilidade aos produtos e detritos das civilizações estrangeiras. Temos de recompor a nossa faculdade de assimilação para transformar em substância própria o que nos vem de fora. Aí está outro movimento nacionalista que traz também os seus frutos: o primitivismo.*

Essa afirmação antecipa certos princípios da antropofagia oswaldiana: é o retorno ao primitivo, para a deglutição do "outro".

A despeito de suas preocupações nacionalistas, A Revista *publica precocemente dois ensaios de Freud traduzidos para o português, uma resenha de* Feuilles de Route, *de Blaise Cendrars (com ilustrações de Tarsila, cuja presença em Minas deve ter causado certo impacto), e outra resenha sobre o poeta uruguaio Ildefonso Pereda Valdés.*

A Revista, *sem abrir mão de uma postura conscientemente nacionalista, renova o espaço cultural mineiro com a divulgação da modernidade, seja pela difusão dos seus próprios modernos, seja pela aliança consolidada com os paulistas e cariocas da Semana de 22.*

Feuilles de Route, de Blaise Cendrars, Paris, 1925. Ilustrações de Tarsila do Amaral.

Para os Céticos[16]

Carlos Drummond de Andrade

O programa desta revista não pode necessariamente afastar-se da linha estrutural de todos os programas. Resume-se numa palavra: Ação. Ação quer dizer vibração, luta, esforço construtor, vida. Resta cumpri-lo, e com lealdade o confessamos: começam aqui as dificuldades. Supõe-se que ainda não estamos suficientemente aparelhados para manter uma revista de cultura, ou mesmo um simples semanário de bonecos cinematográficos: falta-nos desde a tipografia até o leitor. Quanto a escritores, oh! isso temos de sobra. (Assim Deus Nosso Senhor mandasse uma epidemia que os reduzisse à metade!) Desta sorte, um injustificável desânimo faz de Belo Horizonte a mais paradoxal das cidades: centro de estudos, ela não comporta um mensário de estudos. E se reponta, aqui e ali, uma tentativa nesse sentido, o coro dos cidadãos experimentados e céticos exclama: "Qual! É tolice... A idéia não vinga". E como, de fato, a idéia não vinga, o ceticismo astucioso e estéril vai comprar a sua *Revista do Brasil*, que é de S. Paulo e, por isso, deve ser profundamente interessante...

Os moços que estão à frente desta publicação avaliam com segurança a soma de tropeços a vencer no empreendimento que se propuseram. Está claro que não só desejam como *esperam* vencê-lo. Porém, se forem derrotados, não se queixarão da fortuna, que é caprichosa, nem do meio belo-horizontino, que é, na realidade, um dos mais cultos, polidos e estudiosos do Brasil. A derrota é ainda o menos feio dos pecados, e o mais confessável. No caso presente, o inimigo pode tornar-se em amigo: é a indiferença do público, tão legítima em vista dos repetidos *bluffs* literários dos últimos tempos.

Não somos românticos; somos jovens. Um adjetivo vale o outro, dirão. Talvez. Mas, entre todos os romantismos, preferimos o da mocidade e, com ele, o da ação. Ação intensiva em todos os campos: na literatura, na arte, na política. Somos pela renovação intelectual do Brasil, renovação que se tornou um imperativo categórico. Pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo de nossas idéias, mas antes a fonte generosa de que elas dimanem. Somos, finalmente, um órgão político. Esse qualificativo foi corrompido pela interpretação viciosa a que nos obrigou o exercício desenfreado da politicagem. Entretanto, não sabemos de palavra mais nobre que esta: política. Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem

16. Publicado em *A Revista* 1 (jul. 1925).

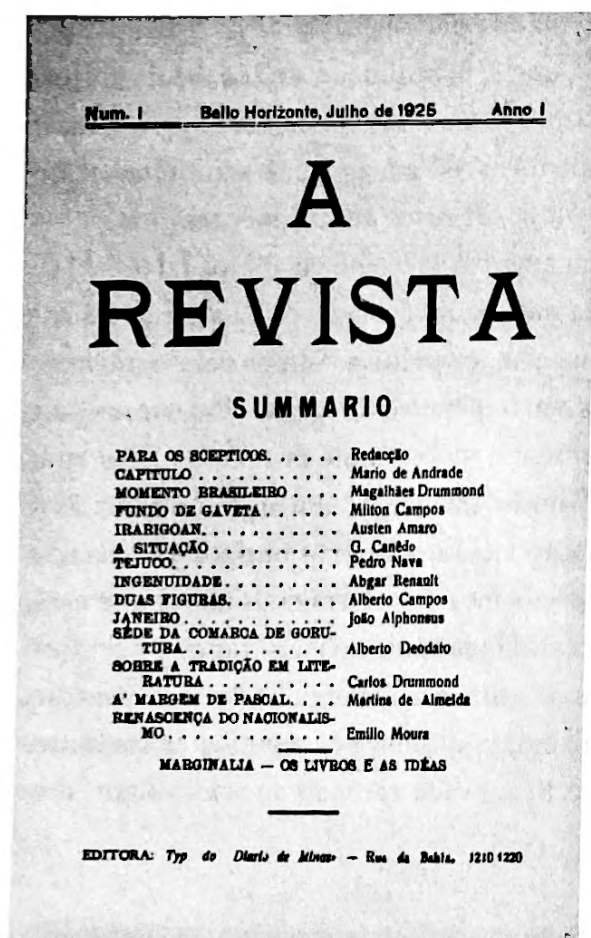
quebra de nossa originalidade nacional. Na ordem interna, é forçoso lançar ainda uma afirmação. Nascidos na República, assistimos ao espetáculo quotidiano e pungente das desordens intestinas, ao longo das quais se desenha, nítida e perturbadora, em nosso horizonte social, uma tremenda crise de autoridade. No Brasil, ninguém quer obedecer. Um criticismo unilateral domina tanto as chamadas elites culturais como as classes populares. Há mil pastores para uma só ovelha. Por isso mesmo, as paixões ocupam o lugar das idéias, e, em vez de se discutirem princípios, discutem-se homens. "Fulano está no governo, pois então vamos derrubar Fulano!" E zás! Metralhadoras, canhões, regimentos inteiros em atividade...

Contra esse opressivo estado de coisas é que a mocidade brasileira procura e deve reagir, utilizando as suas puras reservas de espírito e coração. Ao Brasil desorientado e neurótico de até agora, oponhamos o Brasil laborioso e prudente que a civilização está a exigir de nós. Sem vacilação, como sem ostentação. É uma obra de refinamento interior, que só os meios pacíficos do jornal, da tribuna e da cátedra poderão veicular. Depois da destruição do jugo colonial e do jugo escravista, e do advento da forma republicana, parecia que nada mais havia a fazer senão cruzar os braços. Engano. Resta-nos humanizar o Brasil.

Num. I — Bello Horizonte, Julho de 1925 — Anno I

A REVISTA

SUMMARIO

EDITORA: Typ. do Diario de Minas — Rua da Bahia, 1210-1220

A Revista *1, Belo Horizonte, 1925.*

Terra Roxa e Outras Terras

O jornal paulista Terra Roxa e Outras Terras, *dirigido por A. C. Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado, de janeiro a setembro de 1926, chama de imediato a atenção não apenas pelo formato grande (0,48 cm x 0,33 cm), mas também pelo título. Nele se encontra a afirmação do nacional no apelo à cor da terra brasileira, cor esta utilizada também por Tarsila do Amaral para resgatar em sua pintura o elemento autóctone. Em todo caso, esse nome teria sido inspirado no de um jornal de Natal,* Nossa Terra... Outras Terras[17].

Assim como hoje o debate gira em torno do "pós-moderno" e da "pós-modernidade", as correntes estéticas dos anos 1920 tentam definir aquilo que na época era chamado, por influência direta de Apollinaire, de "espírito moderno". Por isso, não surpreende que a "Apresentação" do primeiro número de Terra Roxa *afirme que "os trabalhos publicados obedecerão a uma linha geral chamada de espírito moderno, que não sabemos bem o que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões". Neste mesmo número, há uma enquete sobre a questão: "Mas afinal, o que é o espírito moderno?".*

Esse afã de modernidade transparece ainda de outras maneiras: na presença de Blaise Cendrars, que narra sua viagem a Minas; na "Carta-Oceano" de Oswald de Andrade, inspirada na "Lettre-Océan" de Apollinaire, e que serviria de introdução ao Pathé-Baby *(1926), de Alcântara Machado, exemplo de prosa moderna em que se misturam o humor e a linguagem cinematográfica, assim como elementos antecipatórios do ideário antropofágico. Também aparece um fragmento de* Serafim Ponte Grande, *de Oswald de Andrade, que só seria publicado na íntegra sete anos mais tarde, em 1933, mas que já anuncia sua sintaxe de vanguarda.*

Porém, nem tudo que soa a modernidade encontra receptividade em Terra Roxa. *Assim, no sexto número, há uma nota, "Gostosura de Terra", que praticamente repudia a passagem de Marinetti por São Paulo: "Cidade onde não acontece nada de nada, na capital paulista aconteceu Marinetti. Com graves prejuízos materiais e intelectuais". Desse atenuado cosmopolitismo que emana das* outras terras, *é importante mencionar outra nota, feita por ocasião da visita a São Paulo dos argentinos Luis Emilio Soto e Pedro Juan Vignale. O primeiro colaborou em revistas argentinas de vanguarda; o segundo ficou mais conhecido pela sua antologia* Exposición de la Actual Poesía Argentina, *publicada em colaboração com César Tiempo em 1927. "A passagem de Luis Emilio Soto e Pedro Juan Vignale por São Paulo, em fevereiro de 1926, permite que Mário de Andrade entre em contato com a literatura social argentina", afirma Raúl Antelo*[18]. *Aliás, no último número de* Terra Roxa, *lançado a 17 de*

17. Cecília de Lara, "*Terra Roxa... e Outras Terras.* Um periódico Pau Brasil", p. vii, nota 8.
18. *Na Ilha de Marapatá*, p. 72.

setembro de 1926, Mário resenharia três livros do argentino Salas Subirat, tecendo algumas considerações sobre as possibilidades do comunismo na América Latina[19].

E da Terra Roxa? *O jornal de fato pende para uma afirmação de "brasilidade", como bem aponta Cecília de Lara na sua introdução à edição fac-similar:*

> *Assim, do título do periódico aos ensaios, da criação às transcrições, todas as colaborações aparentemente desconexas se estruturam através de um veio profundo, que lhes percorre o interior: a intenção de trazer à tona, não só nas manifestações artísticas, mas nos fatos, nos comportamentos – no presente e no passado – os indícios de um "caráter brasileiro", no âmbito amplo e profundo do homem e da cultura brasileira.*

Nesse sentido, o primeiro número do jornal abre com uma campanha, liderada por Paulo Prado, cujo objetivo era arrecadar fundos para a compra de um documento de 1579, de autoria do padre Anchieta, que seria leiloado em Londres. O quinto número de Terra Roxa *traz a seguinte manchete vitoriosa: "Desde hoje se encontra no Museu Paulista a carta de Anchieta adquirida em Londres por iniciativa deste quinzenário". Dessa expressão de "brasilidade", o texto mais comovente talvez seja o vivo depoimento de René Thiollier, publicado no primeiro número de* Terra Roxa, *sobre a famosa caravana modernista integrada por Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, além de Thiollier, que rememora: "Essa viagem, hoje, para mim, pródiga de evocações coloridas, que empreendemos na Semana Santa, pelas cidades decrépitas da ancianidade do Estado de Minas".*

Terra Roxa e Outras Terras *apresenta, portanto, já em meados da década de 1920, textos sem o arroubo dos de* Klaxon, *muito críticos – inclusive em relação à modernolatria marinettiana – e mais voltados para as questões da definição do caráter brasileiro.*

19. Salas Subirat era escritor comunista na época, muito antes de se consagrar como tradutor do *Ulisses*, de James Joyce, ao espanhol. Vale a pena transcrever o pensamento de Mário de Andrade, inspirado no romance de Salas Subirat, *Pasos en la Sombra* (1926), que trata da greve dos metalúrgicos de Buenos Aires, em 1919, e que ficou conhecida como a "Semana Trágica": "Acredito que o Comunismo", afirma Mário, "possa produzir benefícios imensos num país que nem a Rússia e isso estou vendo (embora não haja benefício que justifique na morte extorquida) porém a gente carece de aceitar as formas de governo conforme as psicologias nacionais e as circunstâncias transitórias das chamadas pátrias. A iniciativa individual é tão inata nas nações latinas e uma circunstância tão propícia ao estádio da civilização da América (apesar de todos os males e ridículos da tirania mussolinesca, espanhola, do oligarquismo sul-americano como do individualismo monetário ianque) que uma reorganização comunista de governo na Europa latina ou na América me parece pelo menos inoportuna já". Não se deve esquecer que, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, 1922, fora criado o Partido Comunista no Brasil.

Apresentação[20]

A. C. Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado

Parece que este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem digna do Anhangüera: destina-se a um público que não existe. O seu programa é isso mesmo: ser feito para o homem que lê.

A nossa terra roxa, mercê de sua fertilidade complexa e exagerada, tem dado à luz tudo que é o sonho de uma imaginação de pioneiro: açúcar, café, arranha-céus, trens elétricos, lança-perfumes, diretórios políticos, ônibus, e até literatos. Tudo. Menos ali nesse banco de jardim inglês, ou nessa poltrona de varanda de bengaló, ou nesse clube, ou nessa rede de fazenda, ou nesse pullman da Paulista, a entidade rara e inestimável que é um homem que lê. Pois é para esse homem imaginário, ou pelo menos ainda incógnito como um rei em viagem de recreio, que decidimos imaginar, criar e jogar no mundo o *TERRA ROXA... e Outras Terras.*

Entre nós, o fenômeno é singular: não é o leitor à procura de um jornal, mas o jornal à procura de um leitor. Ensinemos esse leitor a ler. Sem cartilha. Sem bolos. Sem prêmio de fim de ano.

Três desejos levam o homem civilizado à leitura: o de se instruir, o de se divertir, o de fazer bonito diante de parentes, amigos ou conhecidos. *TERRA ROXA* fornecerá leitura para esses três fins. Quem o ler, com aquela assiduidade que sempre comove as administrações jornalísticas, poderá facilmente aprender, distrair-se e, como se diz no nosso admirável idioma ítalo-pau brasil, bancar o intelectual.

Ao ente hipotético e incerto, para quem compomos este quinzenário, oferecemos, como numa bandeja caipira, o repasto variado e suculento que convém a um apetite virgem: crônica literária, crônica artística, crônica filosófica, crônica musical e teatral, ensaios de crítica, ensaios de história, criações de poetas, novelas, romances, todos os gêneros, menos, esperemos em Deus, esse gênero pau (*ennuyeux* em francês), de que fugiremos como da peste.

Os trabalhos publicados obedecerão a uma linha geral chamada do espírito moderno, que não sabemos bem o que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões.

Camarada leitor: muito prazer e muita honra em descobri-lo.

20. Publicado em *Terra Roxa e Outras Terras* 1 (jan. 1926).

Festa

Na primeira fase do mensário carioca Festa, *de 1927 a 1929, são publicados doze números*[21]. *Tendo por motores ideológicos Tasso da Silveira e Andrade Muricy, trata-se de um órgão modernista de fundamentação católica e de forte herança pós-simbolista. No grupo de* Festa, *encontram-se nomes como Nestor Vítor, Henrique Abílio, Cecília Meirelles, Gilka Machado e Tristão de Ataíde. Isso não impede a participação de autores como Mário de Andrade ou referências à vanguarda européia mais radical. Seu formato, embora menor que o de* Terra Roxa, *é de grandes dimensões. "A revista está bem feita, um pouco incômoda pelo tamanho que chama atenção meia légua longe", afirma bombasticamente Mário de Andrade em artigo publicado no sexto número da revista. Embora sem a audácia visual de* Klaxon, Festa *apresenta traços de diagramação bem modernos, como títulos em caixa baixa, disposição da matéria na página etc.*

O nome da revista foi inspirado no título do romance A Festa, *de Tasso da Silveira, publicado no ano anterior, nome que não contou com a aprovação da maioria dos leitores. Essa* Festa *tem um sentido muito diferente da alegria irônica de Oswald de Andrade, cuja opinião sobre a revista não se fez demorar. No nono número vem a resposta irada de Tasso da Silveira:*

> *Um dos líderes do cendrarsismo nacional, vulgo pau brasil, perguntou-nos em carta por que fazemos "uma festa tão triste"... (ô meu querido Brazílio Itiberê: manda um pouco das tuas tintas de sol para iluminar as paisagens anêmicas das novelas russas de Oswald...) Oswald: eu escrevo as minhas páginas mais graves em alegria. Porque a alegria é grave. E danço maxixe como ninguém... Mas detesto a ironia, porque é dos céticos. E detesto a galhofa imbecil, porque é dos entediados e vazios.*

De fato, a seriedade da revista afasta-a bastante do espírito brincalhão de Klaxon *ou da mordacidade da* Revista de Antropofagia *para poder justificar o título em questão*[22]. *Na realidade, a revista pretende se impor pelo tom de séria reflexão crítica, conforme o demonstram seus longos ensaios. Já no poema-programa de abertura, "Festa", redigido por*

21. Mário Camarinha da Silva, "Tempo de Festa", p. 11.
22. Também Tristão de Ataíde, que participa da corrente espiritualista de *Festa*, manifesta, no sexto número, dúvidas quanto ao título da revista, tentando justificar e ajustar seu papel frente ao modernismo: "Penso aliás que o nome que escolheram para a sua revista, *Festa*, não é bem aplicado [...] a originalidade do grupo é justamente exprimir a sua visão de vida moderna não apenas no seu aspecto de alegria, mas ainda e principalmente em seu aspecto de angústia [...] desse grupo que longe de visar um modernismo dionisíaco, fácil, liberto, abandonado, revela, pelo contrário, um sentimento profundo de preocupação pela vida de hoje, pela sorte do homem, pela busca de realidades novas e não do novo pelo novo [...] no extremo oposto ao superficialismo de uma concepção puramente 'festiva' da existência na literatura".

Tasso da Silveira, embora não esteja assinado, nota-se esta atitude de recusa do passado, em favor de um presente espiritualizado, quase religioso:

> *Passou o profundo desconsolo romântico.*
> *Passou o estéril ceticismo parnasiano.*
> *Passou a angústia das incertezas simbolistas.*
>
> *O artista canta agora a realidade total:*
> *a do corpo e a do espírito,*
> *a da natureza e a do sonho,*
> *a do homem e a de Deus.*

Essa atitude conservadora, que oscila entre um simbolismo progressista e uma vanguarda bastante comedida, torna-se ainda mais evidente nos números posteriores e nas próprias palavras de Tasso da Silveira: "Tradicionalistas, sim. Mas não por amor à velharia bolorenta, à poeira morta do passado... Dinâmico, também sim. Mas não tomados do delírio besta do movimento pelo movimento".

Festa *reflete um estágio de reflexão que já deixou para trás a Semana de 22. As divergências entre os grupos encontram-se mais ou menos cristalizadas, a ponto de Tristão de Ataíde reconhecer pelo menos três facções no modernismo: o primitivismo, liderado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade; o dinamismo, encarnado em Graça Aranha e Renato Almeida; e a corrente espiritualista, representada especialmente por Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Na realidade,* Festa *somente pode ser entendida como parte de um processo histórico. E é Mário de Andrade quem melhor percebe isso, no esclarecedor artigo "O Grupo de* Festa *e sua Significação", publicado no sexto número da revista:*

> *E aliás, o grupo de* Festa *carece não esquecer que quem agüentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias e as calúnias, fomos nós, unicamente nós, enquanto o grupo de* Festa *na maciota passeava ileso e até ajudava na pancada e no assobio. Mas, hoje está beneficiando do que a gente praticou, brigou e agüentou. Porque se* Festa *com suas letras minúsculas, bancando maiúsculas em nomes e títulos, com suas disposições tipográficas divertidas, com suas linguagens sintéticas e telegráficas, com seus versos livres, com suas afirmativas desassombradas a respeito de Bilac e outros ídolos, se* Festa *aparecesse de supetão no Brasil, antes de* Klaxon, *de* Estética *(tão livre que acolheu gente de* Festa*), de* Terra Roxa *e da* Revista *de Minas, havia de causar escândalo e tomava pancadaria na certa. Mas, como houve tudo o que houve antes de* Festa, *ela está sendo acolhida com simpatia e interesse.*

Mário de Andrade tenta aqui fazer justiça, numa espécie de reacomodação diacrônica das movimentações da Semana, especialmente no que diz respeito às revistas do modernismo.

Assim como Terra Roxa, *também* Festa *empenha-se na busca da "brasilidade". Aliás, "brasilidade" é um termo que já aparece em vários artigos da revista e que não se limita apenas aos ensaios sobre temas indígenas, às várias matérias e notas sobre José de Alencar, à pintura de Lasar Segall, Di Cavalcanti, Tarsila e Anita Malfatti, ou à repercussão da música "brasileira" de Heitor Villa-Lobos em Paris. Manifesta-se também sob forma de polêmica, na oposição de Tasso da Silveira ao movimento verde-amarelista, conforme seu artigo "A Anta e o Carrapato", respondido depois por Plínio Salgado em "O Significado da Anta". A procura da identidade nacional provocou um dos momentos mais constrangedores da revista, devido ao artigo publicado no sétimo número por Jaime L. Morenza, diretor da revista uruguaia* La Cruz del Sur. *Após uma visita ao Rio de Janeiro, em que conheceu o grupo de* Festa, *ele afirma:*

> *Há no Brasil uma preocupação que não se nota, pelo menos por forma tão aguda, na juventude intelectual rio-platense. Referimo-nos à preocupação nacionalista que, seja dito de passagem, achamos injustificada e deplorável. Talvez seja esta a única falha de vulto na nova intelectualidade brasileira. Esse querer fazer-se isoladamente, esse querer* abrasileirar *tudo, esse afã de separar-se, sistematicamente, de tudo quanto suponha renovação ideológica, vinda de fora, foi a única coisa que não nos satisfez. Achamos insuportável essa etiqueta de "indústria nacional" colada em tudo quanto represente produção desinteressada do pensamento. Há nisto – qualquer que seja o país em que se produza – algo de tara mental.*

Provavelmente, o conhecimento deficiente do modernismo e de suas diferentes facções é que levou o crítico uruguaio a atribuir um nacionalismo tão radical ao movimento. A avaliação que ele faz da literatura brasileira revela um total desconhecimento da obra de Mário de Andrade ou Oswald de Andrade. Seu julgamento, contudo, é importante pelo fato de representar mais uma voz hispano-americana em Festa. *Aliás, é significativo e surpreendente o número de revistas hispano-americanas recebidas por* Festa *(entre outras,* La Cruz del Sur, Nosotros *e* Repertorio Americano*). Não surpreende ver publicados, nas duas fases de* Festa, *poemas de Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, notas sobre a obra de Oliverio Girondo e, no décimo número, um surpreendente exercício de literatura comparada entre a poesia moderna argentina e a brasileira, feito por Tristão de Ataíde ao resenhar a* Exposición de la Actual Poesía Argentina, *de Pedro Juan Vignale (que estivera há pouco tempo no Brasil) e César Tiempo*[23]. *São as seguintes as conclusões a que chega:*

23. Neste mesmo número, surpreende também encontrar uma resenha feita por Rafael Cansinos-Asséns, fundador do ultraísmo espanhol, sobre o romance *A Festa Inquieta*, de Andrade Muricy, publicada

a) a poesia moderna argentina é uma poesia de "cidade-grande", ao passo que a brasileira é de "cidade-pequena".

b) a poesia argentina dos últimos anos é mais "subjetiva", e a nossa mais "objetiva".

c) os modernos argentinos são essencialmente "cerebrais", e os nossos "emotivos".

d) a moderna poesia argentina é "cosmopolita" e a nossa "nacional".

e) a moderna poesia argentina é "arquitetura!" e a nossa "musical".

f) na poesia argentina de hoje predomina o "indivíduo", na brasileira o "grupo".

g) finalmente, na nova poesia argentina há mais "força" e na poesia brasileira mais "caráter".

Longe das profundas reflexões dos ensaios de Mário de Andrade, percebe-se na categorização de Tristão de Ataíde a crítica impressionista por excelência e um certo provincianismo na comparação do Brasil com a Argentina. Apesar disso, o registro é importante por confirmar a existência de um intercâmbio enriquecedor para uma das revistas do modernismo mais receptivas às vozes da América do Sul.

Festa[24]

Tasso da Silveira e Andrade Muricy

Nós temos uma visão clara desta hora.

Sabemos que é de tumulto e de incerteza.
E de confusão de valores.
E de vitória do arrivismo.
E de graves ameaças para o homem.

Mas sabemos, também, que não é esta a primeira hora de agonia e inquietude que a humanidade vive.

A humanidade dança a sua dança eterna num velho ritmo em dois tempos.
Quando todas as forças interiores se equilibram, os gestos são luminosamente serenos.
Mas o que nesses gestos parecia um esplendor supremo de beleza
ou de verdade
não era senão um momento efêmero da escalada.

originalmente no jornal *La Libertad*, de Madri. Por sua vez, Tasso da Silveira retribui a Cansinos-Assens com uma resenha sobre seu livro *Los Temas Literarios y su Interpretación*.

24. Publicado em *Festa* 1 (ago. 1927).

Então exsurgem das profundezas do ser ímpetos
bruscos e imprevistos,
que trazem a insatisfação,
a angústia,
a febre,
e quebram os compassos harmoniosos,
e fazem pensar, aos que se esqueceram de Deus, que
tudo está perdido,
– mas que são, em verdade, ondas desconhecidas de energia
para a criação de um equilíbrio novo
e de outra mais alta serenidade...

Nós temos a compreensão nítida deste momento.
Deste momento no mundo
e deste momento no Brasil.

Vemos, lá fora e aqui dentro, o rodopio dos sentimentos em torvelinho trágico.
E as investidas reivindicadoras
dos apetites que se disfarçavam
e agora se desencadeiam em fúria.
E ouvimos o suspiro de alívio
da mediocridade finalmente desoprimida:
da mediocridade que, aproveitando o desequilíbrio de um instante,
ergueu também a sua voz em falsete,
e encheu o ar de gestos desarticulados,
e proclamou-se vencedora,
na ingênua ilusão de que as barreiras que o continham tombaram para
sempre.

Mas vemos igualmente os espíritos legítimos no seu posto imutável.
E apuramos o ouvido ao brado de alerta das sentinelas perdidas.
E sentimos à flor do solo o frêmito das subterrâneas correntes da força viva, que serão captadas pela sabedoria divina na hora próxima das construções admiráveis.

A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá.
E a arte deste momento é um canto de alegria,
uma reiniciação na esperança,

uma promessa de esplendor.
Passou o profundo desconsolo romântico.
Passou o estéril ceticismo parnasiano.
Passou a angústia das incertezas simbolistas.

O artista canta agora a realidade total:
a do corpo e a do espírito,
a da natureza e a do sonho,
a do homem e a de Deus,

canta-a, porém, porque a percebe e compreende
em toda a sua múltipla beleza,
em sua profundidade e infinitude.

E por isto o seu canto
é feito de inteligência e de instinto
(porque também deve ser total)
e é feito de ritmos livres
elásticos e ágeis como músculos de atletas
velozes e altos como sutilíssimos pensamentos
e sobretudo palpitantes
do triunfo interior
que nasce das adivinhações maravilhosas...

O artista voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a Vida:
TODOS OS HOMENS O ACOMPANHARÃO!

Verde

Dificilmente a cidade de Cataguases, no interior de Minas Gerais, teria passado para a história da literatura e do cinema brasileiro se não fosse pelo entusiasmado grupo que publicou a revista Verde *e pelo cineasta Humberto Mauro, contemporâneo da revista e pioneiro do cinema experimental no Brasil. Nesse sentido, a produção de Cataguases é surpreendente e tem lugar garantido na história do modernismo brasileiro.*

Foram publicados seis números de Verde, *o primeiro em setembro de 1927, o último em maio de 1929. A revista se situa na fase final do período heróico da Semana de 22. O Manifesto do Grupo Verde, uma folha solta em papel da cor que justifica o título, foi lançado*

juntamente com o terceiro número, e vem assinado pelos componentes do grupo: Henrique de Resende, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Guilhermino César, Christóphoro Fonte-Boa, Martins Mendes, Oswaldo Abritta, Camillo Soares e Francisco I. Peixoto. Mas a "alma" de Verde *era Rosário Fusco. Segundo Guilhermino César,*

> *Rosário Fusco, o mais jovem do chamado grupo* Verde, *foi entretanto seu dínamo... Desabusado, franco, alegre, extrovertido, assimilava tudo e a tudo atendia com presteza. Carteava-se com Mário de Andrade, Oswald, Antônio de Alcântara Machado, Drummond, José Américo de Almeida, Graça, Paulo Prado; com os platinos de* Proa, *com bolivianos e uruguaios. Sua correspondência passiva inundou o Brasil*[25].

O manifesto é uma espécie de grito de rebeldia nacionalista, de um grupo que, de maneira até ingênua, rejeita toda influência, como se pode notar no resumo incluído no fim do manifesto:

> 1. *Trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário.*
> 2. *Temos perfeitamente localizada a linha divisória que nos separa dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros.*
> 3. *Nossos processos literários são perfeitamente definidos.*
> 4. *Somos objetivistas, embora diversíssimos, uns dos outros.*
> 5. *Não temos ligação de espécie alguma com o estilo e o modo literário de outras rodas.*
> 6. *Queremos deixar bem frisado a nossa independência no sentido escolástico.*
> 7. *Não damos a mínima importância à crítica dos que não nos compreendem.*

Apesar de suas afirmações nacionalistas e isolacionistas, o grupo abre-se para colaborações de todo o Brasil e do estrangeiro. Foi fundamental o apoio ostensivo de Mário de Andrade e o de Carlos Drummond de Andrade, na época redator do Minas Gerais, *para a difusão da revista. A afirmação peremptória "Abrasileirar o Brasil – é o nosso risco/ P'ra isso que a* VERDE *nasceu" realiza-se somente no primeiro número, feito de colaborações locais. Aos poucos, a revista começa a acusar o recebimento de uma coleção de* Proa *e números de* Martín Fierro. *As colaborações hispano-americanas não demoram a se avolumar: ilustrações das argentinas María Clemencia e Norah Borges, poemas de Ildefonso Pereda Valdés, Nicolás Fusco Sansone e outros. Mais surpreendente ainda é a colaboração especial de Blaise Cendrars, que mereceu uma página inteira no terceiro número e traz uma simpática cacofonia no título "Aux jeunes gens de Cataguases":*

25. "Os Verdes de *Verde*". Anos mais tarde, Rosário Fusco reafirmaria seu pendor para o experimentalismo, ao escrever o romance surrealista *O Agressor* (1943).

Tango vient de tanguer
Et jazz vient de jaser
Qui importe l'etymologie
Si ce petit klaxon m'amuse?

Qual o papel desempenhado por Verde *no panorama das revistas modernistas dos anos 1920? Ela representa, sem dúvida, uma viva expressão da pequena cidade do interior, rompendo assim o monopólio cultural do eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte e muito de acordo com as idéias de descentralização cultural de Mário de Andrade*[26]*. O grupo, com muito brio, quis romper com o passado e com as influências, mas traz no seu bojo as marcas indeléveis da modernidade. "Nós víamos a necessidade de nos abrasileirar. Nós só entendíamos a literatura brasileira como um produto da mestiçagem", rememora Guilhermino César*[27]*. Como homenagem a essa vontade de "brasilidade", reproduzimos um poema-homenagem, publicado no quarto número da revista e assinado por Marioswald; e que levou os dois poetas paulistas se referem ao jovem grupo de* Verde *como "Os azes de Cataguases"*[28]*:*

Homenagem aos Homens que Agem

Tarsila não pinta mais
Com verde Paris
Pinta com Verde
Cataguases

26. Ao se manifestar sobre a revista *Verde*, Mário de Andrade estabelece uma comparação fundamental entre esta e *Estética*, os dois periódicos mais importantes do modernismo em Minas. Afirma Mário em julho de 1932, em *Táxi e Crônicas no* Diário Nacional, p. 550: "Os dois grupos mineiros, o de Belo Horizonte e o de Cataguases, se distinguiram enormemente como psicologia coletiva. O de Cataguases, certamente que não pode apresentar figuras de valor pessoal tão notável como Carlos Drummond de Andrade na poesia, e João Alphonsus na prosa. Porém teve uma realidade muito mais brilhante e, principalmente uma ação muito mais interestaduana e fecunda. No fundo, os artistas de Belo Horizonte eram muito mais... capitalistas do que poderiam supor... E de função burguesa de nos apresentar pelo menos dois escritores de grande valor. O grupo de Cataguases não produziu quem se compare com esses, mas com a revista *Verde* conseguiu a um tempo centralizar e arregimentar o movimento moderno do Brasil, coisa que *A Revista* de Belo Horizonte não conseguira. Esta selecionava valores. A *Verde* denunciava as investidas da idéia modernista no país. A *Verde* chamava às armas, ao passo que *A Revista* nomeava generais. Eis capitalismo e socialismo em oposição...".
27. Kátia Bueno Romanelli, "Depoimento de Guilhermino César", p. 209.
28. Ver também o belo texto de Paulo Emílio Salles Gomes que recria a época do grupo Verde: "Os Azes de Cataguases", pp. 456-473.

Os Andrades
Não escrevem mais
Com terra roxa
NÃO!
Escrevem
Com tinta Verde
Cataguases

Brecheret
Não esculpe mais
Com plastilina
Modela o Brasil
Com barro Verde
Cataguases

Villa-Lobos
Não compõe mais
Com dissonâncias
de estravinsqui
NUNCA!
Ele é a mina Verde
Cataguases

Todos nós
Somos rapazes
Muito capazes
De ir ver de
Forde Verde
Os azes
De Cataguases

(*do livro inédito* Oswaldário dos Andrades)

Manifesto do Grupo Verde de Cataguases[29]

Henrique de Resende, Ascânio Lopes et al.

Este manifesto não é uma explicação. Uma explicação nossa não seria compreendida pelos críticos da terra, pelos inumeráveis conselheiros b. b. *[sic]* que dogmatizam empoleirados nas colunas pretensas importantes dos jornais mirins do interior. E seria inútil para os que já nos compreenderam e estão nos apoiando.

Nem é uma limitação dos nossos fins e processos, porque o moderno é inumerável.

Mas é uma limitação entre o que temos feito e o monte do que os outros fizeram.

Uma separação entre nós e a rabada dos nossos adesistas de última hora, cuja adesão é um desconforto.

Pretendemos também focalizar a linha divisória que nos põe do lado oposto ao outro lado dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros.

Nós não sofremos a influência direta estrangeira. Todos nós fizemos questão de esquecer o francês.

Mas não pense ninguém que pretendemos dizer que somos – os daqui – todos iguais.

Somos diferentes. Diversíssimos até. Mais muito mais diferentes do pessoal das casas vizinhas.

Nossa situação topográfica faz com que tenhamos, é fato, uma visão semelhante do conjunto brasileiro e americano e da hora que passou, passa e que está para passar.

Daí a união do grupo "VERDE". Sem prejuízo, entretanto, da liberdade pessoal, processos e modo de cada um de nós.

Um dos muitos particulares característicos do nosso grupo é o objetivismo.

Todos somos objetivistas quase. Explicação? Não precisa. Basta meter a mão na cabeça, pensar, comparar e... concordar.

O lugar que é hoje bem nosso no Brasil intelectual foi conquistado tão-somente ao dionisíaco empreendimento do forte grupo de Belo Horizonte, tendo à frente o entusiasmo moço de Carlos Drummond, Martins de Almeida e Emílio Moura, com a fundação da *A REVISTA*, que, embora não tendo tido vida longa, marcou época na história da inovação moderna em Minas[30].

Apesar de citarmos os nomes dos rapazes de Belo Horizonte, não temos, absolutamente, nenhuma ligação com o estilo e vida literária deles.

Somos nós. Somos VERDES. E este manifesto foi feito especialmente para provocar um gostosíssimo escândalo interior e até vaias íntimas.

29. Publicado em *Verde* 3 (nov. 1927).
30. Eles é que primeiro catequizaram os naturais de Minas e nos animaram com o exemplo para a publicação de *Verde* [N. do A.].

Não faz mal, não. É isso mesmo.

Acompanhamos S. Paulo e Rio em todas as suas inovações e renovações estéticas, quer na literatura como em todas as artes belas, não fomos e nem somos influenciados por eles, como querem alguns.

Não temos pais espirituais. Ao passo que outros grupos, apesar de gritos e protestos e o diabo no sentido do abrasileiramento de nossos motivos e de nossa fala, vivem por aí a pastichar o "modus" bárbaro do sr. Cendrars e outros franceses escovados ou pacatíssimos.

Não temos pretensão alguma de escanchar os nossos amigos. Não. Absolutamente.

Queremos é demonstrar apenas a nossa independência no sentido escolástico, ou melhor, "partipario".

O nosso movimento VERDE nasceu de um simples jornaleco da terra – JAZZ BAND.

Um pequeno jornalzinho com tendências modernistas que logo escandalizaram os pacatíssimos habitantes desta Meia-Pataca[31]. Chegou-se mesmo a falar em bengaladas...

E daí nasceu a nossa vontade firme de mostrar a esta gente toda que, embora morando em uma cidadezinha do interior, temos coragem de competir com o pessoal lá de cima.

A falta de publicações, casas editoras e dinheiro – tinha feito com que ficássemos à espera do momento propício para aparecer.

Mas *VERDE* saiu. *VERDE* venceu. Podemos dar pancadas ou tomar. Não esperamos aplausos ou vaias públicas, porque aquilo que provoca verdadeiro escândalo põe o brasileiro indiferente, na aparência... com medo ou com vergonha de entrar no barulho.

Sim. Não esperamos aplausos ou vaias públicas. Os aplausos de certos públicos envergonham a quem os recebe, porque nivelam a obra aplaudida com aqueles que a compreenderam.

Não fica atrás a vaia. A vaia é às vezes ainda uma simulada expressão de reconhecimento de valores...

Por isso preferimos a indiferença. Esta será a mais bela homenagem que nos prestarão os que não nos compreendem. Por que atacar *VERDE*? Somos o que queremos ser e não o que os outros querem que sejamos. Isto parece complicado, mas é simples.

Exemplo: os outros querem que escrevamos sonetos líricos e acrósticos portugueses com nomes e sobrenomes.

Nós preferimos deixar o soneto na sua cova, com os seus quatorze ciprestes importados, e cantar simplesmente a terra brasileira. Não gostam? Pouco importa.

O que importa, de verdade, é a glória de *VERDE*, a vitória de *VERDE*. Esta já ganhou terreno nas mais cultas cidades do país.

31. "Meia-Pataca": antigamente, moeda de prata. Acepção atual: insignificância. Posteriormente, Guilhermino César e Francisco I. Peixoto, ambos signatários do manifesto, publicarão um livro de poemas com esse mesmo título, *Meia-Pataca* (1928).

Considera-nos, a grande imprensa, os únicos literatos que têm coragem inaudita de manter uma revista moderna no Brasil, enquanto o público de nossa terra, o respeitável público, nos tem em conta de uns simples malucos criadores de coisas absolutamente incríveis.

É positivamente engraçado. E foi para dizer estas coisas que lançamos o manifesto de hoje, que apesar de tão encrencado nada tem de *manifesto*, apenas um ligeiro rodeio em torno da nossa gente, nosso meio.

RESUMINDO:

1°) Trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário.

2°) Temos perfeitamente focalizada a linha divisória que nos separa dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros.

3°) Nossos processos literários são perfeitamente definidos.

4°) Somos objetivistas, embora diversíssimos, uns dos outros.

5°) Não temos ligação de espécie nenhuma com o estilo e o modo literário de outras rodas.

6°) Queremos deixar bem frisado a nossa independência no sentido "escolástico".

7°) Não damos a mínima importância à crítica dos que não nos compreendem.

E é só isso.

DIRECTOR
HENRIQUE DE RESENDE
REDACTORES
MARTINS MENDES
E
ROSARIO FUSCO

VERDE
REVISTA MENSAL DE ARTE E CULTURA

NUMERO 1
ANNO 1
REDACÇÃO
E
ADMINISTRAÇÃO
RUA CEL. VIEIRA, 34
CATAGUAZES – MINAS

NESTE NUMERO DA "VERDE":

CARLOS D. DE ANDRADE	SIGNAL DE APITO
EDMUNDO LYS	VIAGEM SENTIMENTAL
T. DE MIRANDA SANTOS	BLÓCO
ASCANIO LOPES	SERÃO DO MENINO POBRE
EMILIO MOURA	INQUIETAÇÃO
MARTINS DE OLIVEIRA	FUNCÇÃO
ROBERTO THEODORO	SAMBA
GUILHERMINO CESAR	SANTINHA DA ENCARNAÇÃO (conto)
	NOCTURNO (poema)
CAMILLO SOARES	O ESTRANHO CASO DE MATIAS
HENRIQUE DE RESENDE	A CIDADE E ALGUNS POETAS
	PRELUDIOS
FRANCISCO I. PEIXOTO	TERNURA
MARTINS MENDES	PARADOXO
OSWALDO ABRITTA	UM POEMA
FONTE BOA	UM POEMA
ROSARIO FUSCO	E' PRECISO PAZ NA ARTE MODERNA

NOTAS DE ARTE E OUTRAS NOTAS

Verde, *Cataguases, 1927.*

Revista de Antropofagia

A Revista de Antropofagia *é, de longe, o periódico mais radical da vanguarda dos anos 1920. "Sem dúvida a mais revolucionária do nosso Modernismo", afirma Augusto de Campos na sua introdução à edição fac-similar*[32]*. Não por acaso ela surge, no final da década, como uma espécie de digestão crítica das várias tendências nascidas da Semana de 22.*

Duas fases, ou "dentições", muito diferenciadas marcam a trajetória da Revista de Antropofagia. *A primeira, com dez números, estende-se de maio de 1928 a fevereiro de 1929, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e a gerência de Raul Bopp. Pertencem ao primeiro as apresentações feitas em primeira página, como o texto "Abre-Alas" no número inaugural. Nota-se ali sua adesão à antropofagia: "Nós éramos xifópagos. Quasi chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos". O texto tem um certo tom virulento, que se acentuará na segunda dentição, assim como o traço humorístico, bastante ausente desde os tempos de* Klaxon *e que se tornará característico da revista.*

A presença de Oswald de Andrade é notória pois a revista reflete consistentemente o ideário antropofágico. O famoso Manifesto Antropófago, publicado no primeiro número, é a pedra fundamental do movimento. E assim como o cristianismo inaugura uma nova era, a antropofagia funda seu próprio tempo: o manifesto vem assinado por Oswald e datado do "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha". "Festejar o dia 11 de Outubro, o último dia da América livre, pura, descolombisada, encantada e bravia", propõe Oswald no quinto número.

Intensa, a vertente nacionalista não se restringe apenas a eventos literários. Há uma revisão do indianismo tradicional alencariano e um retorno ao primitivo, distanciado agora dos pressupostos europeizantes do bon sauvage *rousseauniano. "A antropofagia nada tem que ver com o romantismo indianista. Ao índio filho de Maria, ao índio irmão do Santíssimo, ao índio degradado pela catequese, de que nos fala Couto de Magalhães, opomos o canibal, que devorou o catecismo e disse para Hans Staden que não amolasse, porque era gostoso. O índio nu", afirma Oswaldo Costa, o maior aliado ideológico de Oswald, presente com as suas mordidas durante as duas "dentições" da revista. Essa retomada, também chamada de "descida antropofágica", pressupõe a passagem do primitivo para o bárbaro tecnizado: "Queremos o antropófago de Knicker-bockers e não o índio de ópera". Há uma busca das origens, seja através da língua tupi ("A Língua Tupy", de Plínio Salgado), seja através dos temas negros ("Lundu do Escravo", de Mário de Andrade, ou o poema "Banzo", de Luís da Câmara Cascudo) ou da resenha feita a* Poemas *e* Essa Negra Fulô, *de Jorge de Lima.*

Nessa primeira etapa, além desses colaboradores, há a adesão de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, poetas do grupo de Cataguases (Rosário Fusco, Ascânio Lopes e

32. "Revistas Re-vistas: Os Antropófagos".

Guilhermino César), Yan de Almeida Prado, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Pedro Nava, enfim, a nata do modernismo. Comparada com a segunda "dentição", essa primeira fase pode sem dúvida ser considerada "bem comportada":

> – A revista não foi uma, foram duas. A primeira, em cuja supervisão ficara Alcântara Machado, surgiu com um caráter eclético, que, desnecessário dizer, desagradou profundamente a parte de nosso grupo. Fugia completamente à sua finalidade precípua, exibindo artigos assinados por colaboradores de todas as espécies e matizes. Basta dizer que até o Plínio Salgado andou deitando por lá a sua pobre cienciazinha...

relembra em entrevista Oswald de Andrade[33].

A seção "Brasiliana" (muito semelhante ao "Parnaso Satírico", de Martín Fierro) compõe-se de fragmentos cujo efeito humorístico é inevitável ao serem lidos fora do seu contexto original. Como diz Augusto de Campos, em "Revistas Re-vistas: Os Antropófagos",

> o que há de mais afinado com o espírito irreverente da Antropofagia, em sua fase mais autêntica e agressiva, é a seção Brasiliana, que aparece em todos os números, e onde se reúnem, à maneira de sottisier de Flaubert, notícias de jornais, trechos de romances, discursos, cartões de boas festas, anúncios, circulares – textos ready made que denunciam a amena poluição da imbecilidade através da linguagem cotidiana e convencional.

A segunda "dentição" é lançada a 17 de março de 1929, ocupando página inteira do Diário de S. Paulo, e compreende quinze números, dos quais o último sai no dia 1° de agosto de 1929. Apresenta-se agora com o subtítulo de "órgão do Clube de Antropofagia", tendo por "açougueiro" Geraldo Ferraz e a liderança marcante de Oswald de Andrade. A série "Moquém", assinada por Oswaldo Costa e publicada durante quatro números, constitui a crítica mais articulada aos desdobramentos do modernismo, numa tentativa de retomar a etapa heróica de 22. A página de jornal reflete o espírito oswaldiano: uma montagem de pensamentos que lembra a técnica de bricolage e uma agressividade em que se misturam crítica e auto-irrisão. "Não fazemos política literária. Intriga, sim!", afirma Freuderico, um dos possíveis pseudônimos de Oswald de Andrade.

Assim como o Manifesto Antropófago formula seus princípios através de sintéticos aforismos, a página de jornal também se presta para a fragmentação espacializada das idéias. Não existe uma formulação lógica e linear da antropofagia, embora o tema seja uma constante em quase todos os números. Chega-se, inclusive, a propor o Primeiro Congresso de Antropofagia, no Rio de Janeiro: além dos participantes, são enumeradas as principais

33. Entrevista a Frederico Branco, *Correio Paulistano*, 7 jun. 1953, reproduzida em *Os Dentes do Dragão*, p. 213.

teses, entre as quais o divórcio, a "maternidade consciente", a "impunidade do homicídio piedoso" e a nacionalização da imprensa.

Essa segunda etapa vai se caracterizar pela ferocidade e implicância com o inimigo: os principais alvos serão Mário de Andrade ("o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino"), Menotti del Piccolo, Tristinho de Ataúde, o próprio Alcântara Machado que dirigira a primeira "dentição", Graça Aranha, Paulo Prado, Cassiano Ricardo e os verdamarelistas, brindados com o poema piada "Combinação de Cores"[34].

Verdamarelo
Dá azul?
Não: dá azar.

Não causa estranheza, nesse clima bélico, a carta de Carlos Drummond de Andrade em que o poeta comunica seu desligamento do Clube de Antropofagia. Por outro lado, este conta com a presença de Benjamin Péret, que contribui com o lado surrealista do movimento. É dele o aforismo "Nem tudo que cresce é mole". Há também dois belos poemas de Oswald, "sol" e "meditação no horto", assim como a conhecida "Canção do Exílio", de Murilo Mendes. A incorporação do palhaço Piolim ao Clube de Antropofagia dá uma concretude arlequinal ao movimento. Além das contribuições iconográficas de Di Cavalcanti, de Pagu e da argentina María Clemencia, a revista promoveu também uma grande divulgação da obra de Tarsila, em especial de sua primeira exposição no Rio de Janeiro, com fartas referências às duas exposições anteriores em Paris. Aliás, no próprio Manifesto Antropófago, há um desenho daquilo que mais tarde viria a ser o famoso "Abaporu".

Nenhuma revista de vanguarda, em toda América Latina, se iguala à Revista de Antropofagia. *Seja pela originalidade de uma filosofia revolucionária, em que se imbricam o pensamento de Marx, Freud e Breton, seja pela ferocidade oswaldiana dos ataques aos contemporâneos.*

ANNO I - NUMERO I 500 rs. MAIO - 1928

Revista de Antropofagia

Direção de ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO Gerencia de RAUL BOPP

ENDEREÇO: 13, RUA BENJAMIN CONSTANT — 3.º PAV. SALA 7 — CAIXA POSTAL N.º 1.269 — SÃO PAULO

Cabeçalho da Revista de Antropofagia *1, São Paulo, 1928.*

34. Isto provocaria rupturas irreversíveis, como a ocorrida entre Oswald e Mário. Como afirmou René Thiollier, contemporâneo dos dois Andrades, em *Episódios de minha Vida* (p. 121): "Oswald, por um dito de espírito, não poupava o amigo mais íntimo".

Abre-Alas[35]

Antônio de Alcântara Machado

Nós éramos xipófagos. Quase chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos à perfeição.

Cada qual com o seu tronco mas ligados pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais.

Aí descobrimos que nunca havíamos sido outra coisa. A geração atual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, princípio de tudo.

Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita substância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos.

Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordial mastigação.

Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

No fim sobrará um Hans Staden. Esse Hans Staden contará aquilo do que escapou e com os dados dele se fará a arte próxima futura.

É pois aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*.

E arreganho a dentuça.

Gente: pode ir pondo o cauim a ferver.

35. Publicado em *Revista de Antropofagia* 1 (maio 1928).

Arco & Flexa

Assim como as revistas Era Nova *(1921-1925) da Paraíba,* A Revista *(1925-1926) de Belo Horizonte e* Verde *(1927-1929) de Cataguases, os três números de* Arco & Flexa, *publicados na Bahia em 1928 e 1929, comprovam mais uma vez que o modernismo no Brasil não se restringiu apenas ao eixo São Paulo-Rio. Em seu número inicial, Arco & Flexa se define como "a primeira revista filiada ao movimento moderno, que se publica na Bahia"*[36]. *Se, por um lado, esta revista tem de fato o mérito de representar o movimento moderno da Bahia, por outro, ela surge já na etapa final do modernismo. Mesmo assim, quase todo o seu conteúdo é de forte tendência simbolista, aproximando-se mais do grupo carioca de* Festa *do que das outras manifestações de vanguarda da época. Seu título não pretende ser uma resposta ao movimento antropofágico, embora dele discorde, nem uma revisão do indianismo. Há, nessa escolha, algo de "folquelórico" (tomando emprestado o título de uma das seções da revista, as "Notas folquelóricas"), que se justifica pela tentativa de afirmação de uma identidade brasileira.*

Arco & Flexa *apresenta uma primorosa diagramação, na qual predomina o traço* art déco, *especialmente nas capas e vinhetas. Embora o diretor seja Pinto de Aguiar, o ideólogo da revista é Carlos Chiacchio, que assina os artigos introdutórios dos três números. "Tradicionismo Dinâmico" é o primeiro desses artigos e tem caráter programático. A afirmação de brasilidade concretiza-se através de uma semântica indianista em oposição à européia: "O homem americano é a tanga. O homem europeu é a máscara. Trocamo-las. Como era preciso trocá-las. Mas o verdadeiro americanismo permanece tanga, arco e flexa. E não máscara, florete e luva [...] viva a nossa tanga, o nosso arco, a nossa flexa...". Percebe-se no texto o repúdio ao primitivismo antropofágico paulista: "O que não se pode compreender é essa volta ao primitivismo integral, sem o respeito à tradição adquirida [...] esse primitivismo cerebral dos intoxicados de Freud, Lévy-Bruhl, Blondel, e outros estudiosos de mentalidade rudimentar dos selvagens [...]". Há também uma recusa tardia ao futurismo marinettiano, apesar do título do artigo: "Nunca primitivismos antropofágicos, nem dinamismos desembestados. Flexa neles".*

Embora essa introdução de Chiacchio esteja repleta de afirmações agressivas, Arco & Flexa *se caracteriza por uma maioria de poemas de tendência romântico-simbolista. As poucas exceções pertencem à própria poesia de Chiacchio, como o longo poema "Evoé – Motivos de Carnaval", cujos versos livres e temas arlequinais lembram* A Escrava que Não é Isaura, *de Mário de Andrade. O poema chega até a incluir reflexões metalingüísticas: "Hoje, o poeta é instantâneo/ E não rima", ou expressões de cunho marinettiano: "A turba, elástica, moderna,*

36. *Arco & Flexa*, ed. fac-similar, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

futurista". Também de influência marioandradina é o "Noturno Bahiano", de Eurico Alves, publicado no primeiro número, provavelmente inspirado no conhecido "Noturno de Belo Horizonte" (publicado anos antes na revista Estética*).*

No derradeiro número de Arco & Flexa*, em texto de rodapé originalmente escrito para o jornal* O Globo*, o simbolista Nestor Vítor faz uma acertada avaliação da revista, comparando-a a outras: "Uma coisa é comum a Chiacchio, aos 'totalistas' da* Festa *como aos princípios 'antropófagos' do primitivismo: é a preocupação predominantemente nacionalista que eles todos trazem".*

Arco & Flexa *1, Salvador, nov. 1928.*

Tradicionismo Dinâmico[37]

Carlos Chiacchio

CULTURA UNIVERSALISTA

Não há povos sem tradição. O próprio sentido de viver é uma tradição. Se viver é continuar, é permanecer, é transmitir, na tradição se circunscreve a vida. A vida nacional de cada povo na vida universal de cada época. Quanto a nós, não sei como desconhecer uma tradição, uma vida, uma continuidade. Belas, ou feias, boas, ou más, tristes, ou alegres, as origens da nossa tradição, resultante somática de três raças unidas no momento em que cresciam para o desejo de imortalidade, não há que repudiá-las em nome de outras probabilidades de beleza, que podem existir, como existem, para outros povos, mas, para nós, não têm préstimo, porque contrárias às leis do nosso desenvolvimento na história. Sente-se que a resistência às invasões da cultura, nas suas várias modalidades, é um feitio de nosso gênio, radicalmente misoneísta. É um erro das elites do passado, que nos herdaram, por interesses circunstanciais da conservação de prestígios únicos, esses preconceitos contra as idéias novas, gerais, estranhas. Mas a tradição que no caso se terá de sacrificar é a tradição da vassalagem a um só critério de cultura. A cultura dos senhores em desar da moral dos escravos. A cultura prepotente, conservadora, estática, de cuja inércia se fundasse o contínuo predomínio dos que possuíam o mando, o saber, a força. Essa, provado o fruto redentor da independência, desapareceu com as aquisições da cultura moderna, período efervescente da liberdade dos espíritos, época vitoriosa da crítica, assinaladora, de fato, dos nossos primeiros surtos valedores, como pensamento, como arte, como ciência.

Foi Tobias Barreto que rompeu contra os dados clássicos da cultura brasileira, e abriu-lhe o caminho às generalidades da cultura européia. Já não bastava a importação portuguesa, a espanhola, a francesa, a italiana, a inglesa, era preciso a alemã. E nem por isso se extinguira o espírito tradicionista, que até hoje se manifesta e vai, dia a dia, cada vez mais, se acentuando. Creio, com Maurice Barrès, que o universalismo da cultura não prejudica o sentido imanente da tradição regional. Antes o tonifica e melhormente o afirma. A questão é que não o percamos de vista, nem deixemos de o conciliar nas nossas menores ações de homens emancipados. A cultura universalista refina a sensibilidade local. O homem americano é a tanga. O homem europeu é a máscara. Trocamo-las. Como era preciso trocá-las. Mas o verdadeiro americanismo permanece tanga, arco e flexa. E não máscara, florete e luva... Impossível esconder o estado latente de duelo das raças. As da América têm mais unidade que as da Europa. A Europa é uma espécie

37. Publicado em *Arco & Flexa* 1 (nov. 1928).

de índia enorme, difícil de harmonizar-se, como diz Tagore, devido à multiplicidade de raças. Veja-se bem que as teorias pacifistas dos *selvagens* da América é que triunfam entre os civilizados da Europa. Ontem, Wilson. Hoje, Kellogg. Viva a nossa tanga, o nosso arco, a nossa flexa...

SEM PERDER O CONTATO DA TERRA

Hoje todos os credos literários, filosóficos, ou científicos, de todos os povos do globo, são conhecidos, agitados, discutidos, entre nós. Temos inteligências de todos os moldes, em todos os ramos do conhecimento. Os mais recentes descobrimentos do espírito humano são, entre nós, vulgarizados, repetidos, analisados. Há uma democratização generalizada do saber. O talento deixou de ser aristocrático. As academias são abertas a todas as aspirações. Esse deslumbramento, porém, leva ao delírio da imitação, não como meio de cultura, sem prejuízo das qualidades nativas, mas como presunção de substituir até a cópia servil o valor dos modelos. A ciência incha. E vem dessa vaidade o erro coletivo de despaisamento. Não nos limitamos a imitar o presente da Europa. Queremos a morte do passado da América. Não nos cingimos a selecionar as tradições. Queremos o repúdio de todas. É a desradicação da raça. É a descaracterização brasileira. É o aniquilamento de quatro séculos de esforço. É a morte do Brasil. A tanga nos envergonha. E afivelamos a máscara. O arco e a flexa nos apequenam. E ostentamos o florete e a luva. Simulação. Hipocrisia. Falsidade.

TRADIÇÃO, TRADIÇÕES

A tecla de que não temos uma literatura pode ser legítima. Aceitemo-la. Mas nesse mesmo estado vivem os povos nossos vizinhos. Também forcejam por uma literatura. A diferença, porém, que nos humilha, que nos degrada, que nos deprime, que nos roja, é que, entre eles, formilha o veio secreto da tradição, enquanto, entre nós, há o esforço de o desviar, senão apagar, sob as patas brutais das modernidades flamantes. O espírito brasileiro, com o iluminar-se das culturas várias do mundo, parece ter a volúpia do brilho efêmero. Florece, como as luzes vadias das serras, sem persistência no clarão nem continuidade no vôo.

Há uma palpitação trepidante de asas que rompem felizes, claras, altaneiras, e logo se abatem flébeis, lânguidas, dormentes. Os nossos talentos, para não gongorizar no termo fácil de gênio, não duram no cenário, ou das ciências, ou das artes, ou das letras. Faíscam. Fuzilam. Fosforecem. Fincam um marco notável em qualquer matéria, numa obra qualquer, e repousam amadurados precocemente à sombra desse primeiro louro adquirido, quando não arrastam pela sombra eterna da promessa esses valores inéditos e presumidos pelo reiterado do reclamo, do qual, às vezes, não passam nunca. Pirilampeios de flamas fugazes.

Estudos acurados, trabalhos de fôlego, não são para a mentalidade brasileira, positivamente, mais lírica e demagógica do que organizadora e construtiva. O fútil é o que nos empolga, nos seduz, nos fascina, e ao mesmo tempo nos ilude, nos desfaz, nos entorpece. Não damos um passo além do livro de estampas, da coletânea de anedotas, historietas, tafulárias, e raro em raro, o romancelho a cores de chamariz, com variantes humorísticas pela crítica mofina de compadrio, sem as grandes construções a Silvio Romero, José de Alencar e Olavo Bilac. São passadistas, estes. E aqueles, futuristas. Há, no entanto, alguns tipos, que mantêm o critério tradicional do estudo das nossas coisas e dos nossos homens. Mas, receosos de que se não estiolem sob a pressão de ambiente que vai sendo invadido pelo escalracho imediatista e treplicante, recolhem-se na obscuridade de seus préstimos.

A vida cotidiana no Brasil é mais trágica do que poderia parecer a Maeterlinck. Afoga o espírito. Asfixia o mérito. Entangue o valor. Se algo é preciso fazer, em bem dessas vocações, que em outros países teriam amparo favorável ao seu pleno desabrocho, é arrancar-lhes das mãos essas flores de papel, que agitam nos torneios da inteligência, e chamar-lhes a atenção para as flores de sinceridade que vivem das raízes que fincam tentáculos no húmus da terra mater. A árvore pode ser bela com o donaire desse artificialismo das corolas de empréstimo. Mas o perfume natural tem mais saúde, se não tem mais beleza. E daí, quem sabe, a nossa beleza não será, apenas, esta, quero dizer, a da tradição nativa, única, subterrânea, como substrato do solo e da raça. Não nos percamos em abstrações sociológicas, tão do gosto parlapatão de certos propugnadores de uma ilusória confraternidade continental. Já vimos que nesse terreno não passamos do A. B. C. das aproximações sul-americanas. Os nossos *chiffons de papier* rasgar-se-iam mais depressa do que os de Bethmann Hollweg.

Mas que ainda possamos realizar, se não um panamericanismo, ao menos um mundonovismo, que se caracterizaria nas nossas literaturas, já, em parte nas de corte hispano-americano, realizado, pela continuidade da tradição dinâmica, bem claro, é fato irrecusável. Esse dinamismo da tradição não é uma fantasia. Basta considerar o frêmito das impulsões hereditárias que se nulificam ou aprimoram de parceria com os acidentes da evolução dos tipos, de ponto de vista individual, como do social, formando cadeias de raça, para atender que há tradições que devem cair como escórias nos atritos da vida orgânica, e tradições que devem continuar como elementos de consolidação maior da unidade total. Umas são estáticas, retrógradas, paradas. Não vingam mais. Outras são dinâmicas, vivas, libérrimas. Valem sempre. Tradições estáticas, as tendências misoneístas. Insustentáveis, hoje. Tradições dinâmicas, as tendências modernistas, as únicas dignas de fé. Distingamo-las. Sem lhes perder o estímulo exato de atuação constante. O paradismo pode sofrer a transformação do movimentismo. É o aproveitamento da energia hereditária do passado no melhor das suas características. Não fazem

outra coisa as gerações novas do Uruguai, quando erigem monumentos ao seu *gaucho*. Nem por outros motivos veneram os mexicanos os seus aztecas, a ponto de lhes semear as efígies de bronze pelas terras do Brasil[38]. Os Estados Unidos não cessam de fundar, criar, estabelecer institutos indianistas. Toda a América procura a si mesma. Mas nós repelimos os nossos monumentos de raça. Envergonhamo-nos da tanga, do arco e da flexa, porque nos fascinam a máscara, o florete e a luva.

CONTRA O PRIMITIVISMO

O que se não pode compreender é essa volta ao primitivismo integral, sem o respeito à tradição adquirida. Não somos mais os três selvagens dos três continentes, que nos degladiamos, por essas selvas adentro, entre os sibilos de flexas, estouros de mosquetes e zunidos de maça. Dessas lutas, o espírito de intrepidez, a volúpia da aventura, o arrojo da liberdade. Bem entendido o conceito de tradição, está visto, queremos o nexo de continuidade, sem o que não haveria tradição renovada, criadora, militante, nem teríamos coisa alguma. Situar o passado, no critério de Alomar[39], não pode ser senão dissociá-lo nas suas correntes evolutivas, compreendidas nesse estatismo e nesse dinamismo da tradição, como termo geral do quanto se transmite do ontem, para o hoje, do hoje, para o amanhã. Essa dissociação há de ser praticada por seleção do melhor, que não compete aos exclusivismos individualistas, mas, ao próprio espírito coletivo sobre o qual ela age. E nem obedece ao rigor de um ponteiro de relógio que lhe assinale a hora com músicas de pancadaria reformista. Esse primitivismo puramente cerebral dos intoxicados de Freud, Lévy-Bruhl, Blondel, e outros estudiosos da mentalidade rudimentar dos selvagens, – esse infantilismo de imitação dadaísta dos ledores dos tests de Claparede, Luquet, John Dewey, e outros pesquisadores da alma ingenuamente linda das crianças, tanto nos podem caracterizar, como a qualquer dos povos primitivos, onde os encontrarmos. O que nos caracteriza é a vida de tropeços através da história, que já vivemos. Esse recuo, porém, não é inútil, até certo ponto. Denota a intuição do fato no tempo, que o veio transfigurar, sereno, tenaz, implacável. O fato essencial das nossas origens. Marque-se a nossa hora mental, todavia, pelo fuso universalista da cultura moderna. Mas sem forcejar na flexibilidade do mostrador, que pode dar com as horas em disparada louca. E esperemos essa hora magnífica em que nos venha um gênio desfazer, ou refazer todas as nossas previsões, e firmar, como em todas as literaturas, os rumos decisivos do nosso destino...

38. Referência à estátua de Cuauhtemoc, situada na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, doada pela Delegação Mexicana no Brasil em 1922, por ocasião das comemorações do Centenário da Independência.
39. Referência a Gabriel Alomar. Ver Glossário.

ARCO-E-FLEXA

Antes, porém, sejamos arco-e-flexa, isto é: sejamos Brasil. O sentido essencial de Brasil. Em tudo. Desde as letras aprendidas na escola. Mas não ter, não querer, não fazer escolas, em letras. Adotar uma orientação, que só não a possuem os imbecis desritmados. Orientação independente, livre, ampla. Sem patronos, sem amparos, sem subserviências. Disciplina, de que depende a força do arco de Ulysses. Harmonia, de que depende o argumento da flexa de Zenon. Não é o arco-e-flexa da Grécia inevitável. Mas a intenção sutil do tradicionismo dinâmico brasileiro. Ulysses evolvido da catadura de um bororó. Ambos selvagens. E, ambos, atilados, argutos, indômitos. Zenon aperfeiçoado da testarudez de um tapuia. O arco e a flexa se permutam na ação e no verbo. Intensidade. Vibração. Rijeza.

Nunca primitivismos antropofágicos, nem dinamismos desembestados. Flexa neles. Não queremos correr cruamente com o passado. Não devemos estraçalhar as raças do presente. Nada de violências, nem clangores. O senso da medida. O critério da seleção. O gosto do melhor. Arco-e-flexa tem a forma da *aurea proportio* de Zeising. Com o ser aparentemente o instrumento rude de defesa selvagem, não deixa de ter o mérito de uma curvatura de beleza. É simples. A mais simples das armas. A única que se empluma, para voar. A única que se enfeita, para ferir. A única que se eleva, para abater. A única, enfim, que pode traçar a parábola de um sonho, sem o auxílio das balísticas complicadas. As outras armas ultramodernas são realmente poderosas, multimodas, complexas. Um mundo de parafusos e cilindros, de cálculos e miras. Fáceis. Cômodas. Portáteis. Mas volúveis, precárias, traiçoeiras. Arco-e-flexa é a visada nua de artifícios. Nudez do golpe altivo. Direto como um raio de sol dos trópicos. Imenso como a curva da terra brasileira. Assim como pode veicular o veneno, pode inocular o perfume. Tem o vírus das folhas e a resina dos troncos. Acera a ponta das pedras. Veste a pluma das aves. Arco-e-flexa, um simples título. Simples notação tradicionista. No melhor sentido de inquietação, brasilidade, juventude. Dinamismo controlado. Nem se concebe um arco-e-flexa, sem a idéia de um pulso que o retesa. Enfrechemos o nosso arco, sem alusões a Peri. Não é o indianismo, ou neo-indianismo das classificações apressadas. Das atitudes o sentido profundo. O melhor sentido da vigilância de Peri ao pé da amada imóvel contra a audácia dos aventureiros. A terra dorme. Assinale a flexada certeira a mão que lhe ousar atingir o colo. A terra é a "bela adormecida" dos bosques de Alencar. Os aventureiros continuam, em expedições, para o norte, para o sul, para o centro, mascarados de ciência, que há de planar nas asas dos aviões e estrugir pela boca das metralhadoras. Vão à cata de cidades mortas, espécies, minérios, fibras, sucos, soros e tóxicos. Ganharemos nomes nos tratados. E ficaremos sem as nossas riquezas. Não importa. Os moços a querem despertar, para viver, lutar, progredir. Por si mesma. Arco-e-flexa é uma senha de independência, liberdade, autonomia. No gesto e no ritmo. No pensamento e na arte.

No caráter e no coração. Memória da pátria verde, virgem, vibrante. Sem demagogia, nem ênfase. Sem artificialismo, nem retórica. Espontânea, natural, sincera. Arco de céu, flexa de sol. Mais lindo que o ramo de café, mais verdadeiro que a folha de fumo, mais flexível que a espátula de cana. Não é todo o Brasil. Mas é um bocado de Brasil na simplicidade geométrica de um símbolo.

Leite Criôlo

Leite Criôlo *distingue-se das demais publicações modernistas por representar o único grupo que tem o negro como temática central. O tom acentuadamente nacionalista e anticosmopolita indica que os participantes de* Leite Criôlo *abordam essa temática sob a influência do pensamento de Nina Rodrigues ou de Paulo Prado, e não de movimentos estrangeiros, como o Harlem Renaissance, ou da estética negrista da vanguarda parisiense. É uma preocupação genuína e precursora, decorrente do contexto especificamente brasileiro. Nas palavras de Antônio Sérgio Bueno, "*Leite Criôlo *quebrou o silêncio em torno do negro dentro do Modernismo e antecipou vários dados para a reflexão que a inteligência nacional empreenderia, a partir de 1930, sobre a presença negra na vida e na cultura brasileiras"*[40].

Em forma de suplemento do jornal Estado de Minas, *foram publicados dezesseis números da revista, de 2 de junho a 29 de setembro de 1929. Apenas o primeiro, de 13 de maio de 1929, aparece em formato de pequeno tablóide (20 cm x 15 cm). A primeira página reproduz os editoriais dos seus três diretores: Guilhermino César, Achiles Vivacqua e João Dornas Filho.*

O texto de João Dornas Filho, "Fora o Malandro!", é bom exemplo do caráter polêmico de Leite Criôlo. *Assim como o movimento antropófago elegera o jabuti como seu totem, e os verde-amarelistas a anta,* Leite Criôlo *identifica o negro com o "vira-bosta", pássaro de cor preta conhecido por botar os ovos no ninho do tico-tico, que lhe cria inadvertidamente os filhotes. "Vira-bosta é o criolismo", afirma João Dornas Filho, ele mesmo mulato. Com esta afirmação ele referenda o mito da "preguiça secular do caráter brasileiro".*

O editorial de Guilhermino César, "Leite Criôlo", é também responsável pela disseminação de certos mitos associados à raça negra. A frase de abertura, "nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida", reafirma o mito da mãe preta como exemplo de fertilidade – quando na verdade ocorreu exatamente o contrário: sabe-se hoje que, entre os escravos, o índice de natalidade era dos mais baixos. Outro dos mitos veiculados pelo editorial de Guilhermino

40. O *Modernismo em Belo Horizonte: Década de Vinte*, p. 105. Agradeço a Antônio Sérgio Bueno por ter-me permitido o acesso à sua rara coleção de *Leite Criôlo*.

César é o da tristeza inata: "[...] em vez da alegria nos pegou mas foi a tristeza banzativa que não cuida de milhorar". O pensamento de Guilhermino César inspira-se em Retrato do Brasil, *publicado no ano anterior a* Leite Criôlo, *e que, além de exaltar a tristeza inata do brasileiro, considera nocivo o caráter da raça negra e propõe a miscigenação como "solução" do problema negro.*

Esse argumento sem dúvida opõe-se ao programa de um modernismo alegre, como o de Klaxon *("extirpação das glândulas lacrimais"), ou da antropofagia ("a alegria é a prova dos nove").* Leite Criôlo *é hoje considerada uma revista pioneira no contexto do modernismo, ao tratar de forma exclusiva a temática negra, embora seja imatura, para não dizer racista, a maneira como discute tal questão.*

Leite Criôlo[41]

Guilhermino César

Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade. Em vez da alegria nos pegou mas foi a tristeza banzativa que não cuida de milhorar. Até hoje não tivemos a peneiração de quanta coisa feita nos amolece a vontade de responder à terra. E'le *[sic]* grita por nós como o pai carecendo de ver no filho, um bocado do seu quê, do seu feitio, e não encontra – agarrado da mais bonita vontade de encontrar. Envelhecemos por obra do que foi ajuntado ao corpo. Dado de boa vontade porém sem força pra esbanjar.

De uma feita um sujeito chamado Richet gritou na França que o negro só presta pra duas coisas no mundo: "fabricar" uréia e gás carbônico. Ao brasileiro ele deu mais do que isso. E é justamente esse mais do que isso que nós não queremos dele.

Que foi? Que não foi? A gente vai deve escolher. Atiçar longe a causa de estar por uma dependura. E depois cair no que serve.

Arranjemos um processo de desnatar. A manteiga gostosa é a fala deles que nós queremos bem. Queremos bem como se fosse o presente meio forçado do seu trabalho. Mas nem todo despotismo de presente se bota na sala pra gozo das visitas. Alguns vão pro fundo da mala.

Bemquerer a todos tem sido a enorme falta nossa.

41. Publicado em *Leite Criôlo* 1 (13 maio 1929).

Fora o Malandro![42]

João Dornas Filho

A ornitologia tem um pássaro que foi criado para nosso espelho. Ou por nosso exemplo. É o vira-bosta.

O safardana põe os ovos no ninho do tico-tico, porque tem preguiça de fazer o seu. E o tico-tico, brasileiro, do bão, choca os ovos, e o que é pior, cria os criolinhos do patife, que tem até preguiça de caçar alimento, como o nome indica.

E a filhotada preta, de bico elástico e enorme, famintos como a peste, não dão um instante de sossego ao trouxa do burro do tico-tico.

Quando crescem, vão novamente botar no ninho do pacovio que lhes cria a prole para novos tormentos.

Vira-bosta é o criolismo. É a preguiça secular do caráter brasileiro. É a superstição que ressoa oblonga e interminável feito urucungo na alma encachaçada do Brasil.

Fora o malandro! Fiau!

Defesa da Alegria[43]

Achiles Vivacqua

Eugenia. Galton teve idéia. Aí está uma coisa boa para corrigir a incúria da nacionalidade. Eugenia, pois, para ela. Não sei se o momento já é oportuno. Pouco importa. Servirá, pelo menos, para despertar o caráter nacional, aquietado ainda numa organização hereditária, após viver à sombra do negro. Borrão tapando nossa cara de gente. Civilizada até. Como dizem por aí. Acordar nossa existência. Não de nós mesmos. Daria em nada. Porque não nos pertence a nossa personalidade. A gente sempre levanta com mau humor. Principalmente quando sonha feio. Olhos remelentos. Nostálgico. Até com preguiça de falar. Paradoxal, não é? Primeiro escovar os dentes. Depois, então, tomar café. Acordá-la, pois, deste mesmo elemento anatômico dos brancos. O negro. Que turveja nossa vida. Com crendices. Com benzeção. Com mais superstições. E o diabo. Tudo isso posto pelos olhos bem no fundo da alma brasileira.

– Você entornou tinta em cima da mesa. E agora. Morreu um parente.

E o parente não morre. Principalmente quando rico. A gente sempre entornando tinta. Esperando SEMPRE...

42. Publicado em *Leite Criôlo* 1 (13 maio 1929).
43. Publicado em *Leite Criôlo* 1 (13 maio 1929), p. 7.

CAUSA

Reivindicação de direitos ao preto. Não nego que foi justo. Porém fora do tempo. Faltava-lhe educação. Não conhecia necessidades. Para vida livre. Mas caiu no mangue assim mesmo. Queria gozar. Fuzarca. E com toda autonomia. Sem polícia de costumes. E pôs em nossos dias todas as paixões licenciosas. Com sua própria sensualidade encontrou seu fim. Daí o declínio dessa sub-raça no Brasil. Daí também a tristeza que nos deixou essa mesma sub-raça de passagem. Culpa de Portugal que não tinha gente capaz para emigração. Tristeza! Estamos mesmo atacados do mal. Precisamos criar alma nova. Desagregar a tristeza.

E tudo mais. Não ficarmos assim parados. Para nossa ignomínia. É tempo da gente fazer como a barata. Mudar de casca. Ficar limpo de todo. E não criar outra para mudar depois. Assim seria não nos atingir. A nossa alma. Como então nos deixar asfixiar por ela?

Até agora só subimos a uma grandeza aparente. E dominamos os olhos do mundo pela cobiça dos aventureiros. E foi só isso mesmo.

Presentemente o que nos interessa é entrar em conflito com nostalgia. Eugenia para a alma brasileira. Eugenizar. Não o negro. Esse, por si mesmo, se anula pela mestiçagem. Todo o Brasil, sim. Fazê-lo feliz. Obter, seletivamente, tipos que melhorem a nossa raça. Como Backwell, criador inglês de gado. Mas ao invés de obtermos, como ele, mais carne que osso, vamos conseguir mais alegria que nostalgia...

O Homem do Povo

O Homem do Povo *(1931) é a última das revistas de vanguarda dos anos 1920 e se caracteriza por um total comprometimento com a revolução proletária. A intenção de ser uma revista do povo e para o povo aparece de imediato na forma anônima pela qual a direção apresentava-se nos cabeçalhos, ao lado do título: a "direção do homem do povo". Os verdadeiros responsáveis, contudo, eram Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). A revista sobrevive durante oito números, no curtíssimo período que vai de 28 de março até 13 de abril de 1931.*

O formato grande (48 cm x 34 cm) e os títulos com letras art déco *vinculam a publicação à tradição formal vanguardista. O caráter comprometido e polêmico aparece já no texto de abertura, "Ordem e Progresso", assinado por Oswald de Andrade. Nota-se nele a retomada de uma intenção revolucionária inaugurada com a antropofagia, na qual o homem tecnicizado passa a lutar contra a exploração do homem pelo homem. "Nos colocamos com uma imensa e clara simpatia pelas reivindicações da nossa gente explorada", afirma Oswald nessa nova etapa.*

Essa época de militância política coincide com o momento em que Oswald e Pagu se filiam ao Partido Comunista, fundado em 1922. Num belo trabalho de resgate jornalístico, Augusto de Campos situa "o engagement *oswaldiano mais sob a óptica da anarquia do que de uma disciplinada religião de* Estado"[44]. *Aliás, o próprio Oswald parece ter plena consciência de sua vertente anarquista. Em* Serafim Ponte Grande, *concluído em 1928, mas prefaciado e datado de 1933, ele afirma que "do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo". Nesse mesmo prefácio, ele enterra seu passado burguês, declarando ser o romance um "necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui", e assume "ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária"*[45]. *Um dos instrumentos destinados à divulgação dessa mensagem revolucionária é* O Homem do Povo. *Mas, como bem observa Augusto de Campos, "paradoxalmente, o povo não leu* O Homem do Povo". *Em contraste com a tradicional sisudez do Partido, Oswald não perde o humor, inclusive nas denúncias contra a exploração internacional das matérias-primas: "Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas. Que nos sobrem ao menos as bananas!"*[46].

Mais de setenta anos depois, surpreende a atualidade das posições de O Homem do Povo: *contra a ação das multinacionais, a remessa de lucros para o exterior, a usura, a educação elitizada, a impunidade, a disparidade de renda e o fascismo de Mussolini, de Hitler e do grupo verdamarelista no Brasil; e a favor do sindicalismo e de uma maior taxação sobre a riqueza. Na sua política de denúncia,* O Homem do Povo *ainda se destaca como uma voz contra as instituições repressoras, como a Igreja e a polícia, assim como contra a corrupção generalizada. A revista chegou a promover um concurso, que se estendeu por vários números, para descobrir "o maior bandido vivo no Brasil".*

A marca de Pagu se faz sentir em todo o jornal, especialmente na seção "A Mulher do Povo", por ela assinada. É um espaço para reivindicações e denúncias em que predomina a tônica feminista. Por exemplo, a defesa da limitação da natalidade na classe operária, o debate contra as feministas de elite e até um apelo para a criação da moda brasileira. Uma série de histórias em quadrinhos, "Malakabeça, Fanika e Kabelluda", também é de responsabilidade de Pagu, que já estreara com algumas ilustrações na Revista de Antropofagia. *Nesse mesmo ano de 1931, Pagu redige* Parque Industrial. Romance Proletário, *que seria*

44. "Notícia Impopular de *O Homem do Povo*", p. 9.
45. *Serafim Ponte Grande*, pp. 131-133.
46. Momentos irremediavelmente oswaldianos, de um dadaísmo que pouco ou nada tem que ver com os pressupostos da revolução proletária, aparecem na seção "Correspondência" do último número: de "O.D.P. – Não tivemos tempo de examinar" ou de "Rodolfo P. de Andrade: Vamos examinar para o próximo número". Este mesmo descompromisso aparece na seção de variedades "Palco, Tela e Picadeiro", tendo por "diretor de cena: Piolim". A inclusão do palhaço Piolim é mais uma herança da antropofagia arlequinal do que uma aliança ideológica conforme as propostas teóricas do jornal.

publicado em 1933 sob o pseudônimo de Mara Lobo[47]. *Recuperada pela crítica nos anos 1970 e 1980, Pagu já fora chamada por Carlos Drummond de Andrade de "musa trágica da Revolução" e, segundo Geraldo Ferraz, foi ela "a primeira mulher a ser presa no Brasil, na luta revolucionária ideológica"*[48].

O Homem do Povo *tem um desfecho tragicômico. O provocativo editorial "Isto aqui é Coimbra?" do último número, assinado por Oswald de Andrade, gera enorme celeuma entre os estudantes da Faculdade de Direito, que, além de organizarem uma grande manifestação contra o jornal, conseguem o seu empastelamento. Vale a pena reproduzir um artigo de jornal da época:*

> *De súbito, e sem que ninguém esperasse, apareceu à porta do prédio a companheira de Oswald de Andrade, Patrícia Thiers Galvão, mais conhecida por "Pagu". Vinha armada de revólver e com o qual fez dois disparos em direção dos estudantes. A indignação não conheceu limites e os militares, postados à porta, tiveram um grande trabalho para salvar Patrícia Thiers Galvão das mãos dos estudantes. Atrás dela, surgiu o sr. Oswald de Andrade, que entrou em desferir violentos pontapés contra os estudantes*[49].

Tal desfecho foi coerente com o espírito contestatório de Pagu, que lhe custaria posteriormente trágicos anos em prisões, e também com o anarquismo inato de Oswald. Se, por um lado, o interesse literário de O Homem do Povo *é mínimo, por outro ele representa um divisor de águas nas revistas brasileiras da época, que entra na etapa engajada dos anos 1930, avessa ao cosmopolitismo e experimentalismo formal, e distante de um nacionalismo cultural descomprometido.*

Ordem e Progresso[50]

Oswald de Andrade

Não temos generais nem profetas. Somos a opinião livre mas bem informada. Sabemos nos colocar no espaço-tempo.

47. Existe edição fac-similar, com apresentação de Geraldo Galvão Ferraz (São Paulo: Alternativa, 1981).
48. A recirculação atual de Pagu é de responsabilidade de Augusto de Campos. Ver a revista *Através 2* (1978) e, em especial, Augusto de Campos, *Pagu. Vida-Obra.* As duas citações, de Carlos Drummond de Andrade e de Geraldo Ferraz, aparecem em *Pagu. Vida-Obra*, pp. 262; 264.
49. *O Homem do Povo*, ed. fac-similar, p. 14.
50. Publicado em *O Homem do Povo* 1 (27 mar. 1931).

Sabemos que existe em S. Paulo uma corrente separatista que prefere a ocupação estrangeira à evolução do Brasil na direção do estouro do mundo pela guerra e pela revolução social[51].

Sabemos que nas fronteiras do sul existe um grande chefe capaz de criar uma aventura de caráter romântico popular[52].

Sabemos que o partido comunista, auxiliado pelos fatos, prepara as massas das oficinas e dos campos, enquanto a resistência Kulak[53] se forma na dissolvência natural dos latifúndios. Nesse setor o determinismo histórico se biparte e defronta.

Sabemos que há místicos estômagos vazios no Nordeste, cavadores ao Sul, indiferentes a Oeste, canhões imperialistas no nosso mar.

Sabemos que existe a ala canhota no mundo e aqui. Nela se encartam os que acreditando ser de esquerda, não passam de direitistas confusos.

Entre uns e outros nos colocamos com uma imensa e clara simpatia pelas reivindicações da nossa gente explorada.

Nosso programa é simples – basta entrarmos na nossa bandeira. Dar vida, força e sentido a um lema que até ontem parecia vazio e irônico – ORDEM E PROGRESSO. Milagre das idéias chamadas subversivas!

Cabeçalho de O Homem do Povo, *São Paulo, 1931.*

51. Alusão de Oswald de Andrade à corrente oligárquica paulista que pretendia a independência de São Paulo do resto do país. Estes grupos vão se acentuar com o movimento republicano. Consultar, de Alberto Salles, *A Pátria Paulista* (1887).
52. Referência a Luís Carlos Prestes (1898-1990), ex-dirigente do Partido Comunista Brasileiro. Prestes liderou a famosa coluna que levou seu nome. Numa rebelião contra as oligarquias da República Velha, ele percorreu 25 mil km do Brasil, entre 1924 e 1927. No ano de publicação de *O Homem do Povo*, Prestes faria sua primeira viagem à ex-URSS.
53. *Kulak:* camada rica dos camponeses russos, anterior à Revolução de 1917.

Queremos a revolução nacional como etapa da harmonia planetária que nos promete a era da máquina.

Contra os grandes trusts parasitários que vivem do nosso banho turco de povo lavrador. Queremos a revolução técnica e portanto a eficiência americana. Admiramos a Rússia atual, pois desordenados ainda, temos que respeitar as casas com escrita. Combateremos pois ao lado da racionalização econômica e contra a cabra-cega da produção capitalista. Ordem econômica, progresso técnico e social. Em 1923, a Rússia tinha um déficit de perto de 6 milhões de rublos na sua metalurgia, enquanto prosperavam espantosamente as brasseries e os pequenos bars. Em qualquer país capitalista, orientado pelas forças cegas do mercado e pela ganância anárquica da oferta e da procura, os bars teriam prosperado como o café aqui sob a operosa vigilância dos srs. Lazard Brothers e teria perecido a metalurgia.

Mas na Pátria de Lenine deu-se o contrário. Nunca houve superprodução de casas de pasto e a metalurgia que a princípio foi subsidiada, centraliza hoje os maravilhosos resultados do plano qüinqüenal.

Aqui, os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a nossa economia.

Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas.

Que nos sobrem ao menos as bananas!

Os capitais estrangeiros compraram as nossas quedas-d'água e criaram um sórdido e meigo urbanismo colonial que passou a ser o que eles queriam – um dos melhores mercados para os seus produtos e chocalhos.

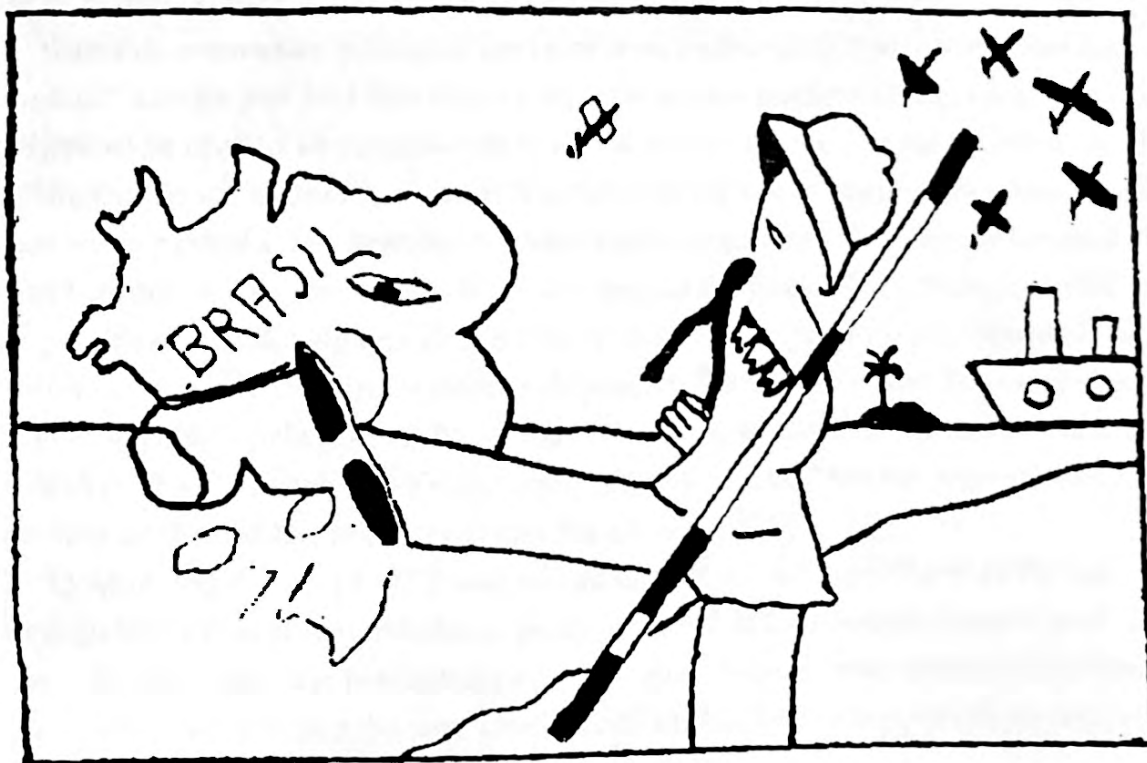
Sendo assim, o ouro entra pelo café e sai pelo escapamento dos automóveis. Gastamos trezentos mil contos por ano em pneumáticos, gasolina ou coisa parecida. E a Amazônia da borracha e a baixada do álcool-motor perecem.

A nossa capacidade interna de consumo para o café (40 milhões de habitantes) seria normalmente de 5 milhões de sacas por ano. Mas quem foi que disse que o paulista ou qualquer outro litorâneo rico jamais se incomodou senão liricamente com as populações esfomeadas do Nordeste ou com os escravos recentes de Mister Ford[54]?. Protegemos o sal da Espanha contra a produção das salinas do Rio Grande do Norte. Comemos maçã da Califórnia, bacalhau e sardinha mas mantemos no mais aviltante dos níveis baixos o produtor das melhores frutas do mundo e o pescador do farto peixe dos nossos rios e do nosso mar. Se não compramos nada dos outros Estados, é mais que lógico que estejamos engasgados com 22 milhões de sacas de café, inclusive a pedra!

54. Referência à Fordlândia. Em 1928, Henry Ford obteve do governo brasileiro a concessão de uma área às margens do rio Tapajós, no Amazonas, onde instalou a Fordlândia, uma empresa para a exploração de plantações de seringueiras. Obviamente, a mão-de-obra era quase toda brasileira.

No bonde em que entramos, no cinema onde vamos, no pão que comemos, pomos sorrindo o óbulo generoso de mais de 50% para os pobrezinhos estrangeiros que ajudaram a criar a nossa grandeza.

É essa a situação do Brasil, onde *O HOMEM DO POVO* se situa para dizer o que sofre, o que pensa e o que quer.

Logotipo da coluna "A Mulher do Povo", em O Homem do Povo, *São Paulo, 1931.*

Pagu, Ilustração em O Homem do Povo, *São Paulo, 1931.*

México

• José Vasconcelos, "Um Chamado Cordial", *El Maestro* (1921) • Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano, "Propósitos", *La Falange* (1922) • Alfonso Gutiérrez Hermosillo, "Santo-e-Senha", *Bandera de Provincias* (1929) • Agustín Yáñez *et al.*, "Manifesto do Grupo sem Número e sem Nome", *Bandera de Provincias* (1929) • Alfonso Reyes, "Propósito", *Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes* (1930) • José Vasconcelos, "Palavras Iniciais", *La Antorcha* (1931)

ALÉM DO estridentismo, dificilmente encontram-se nas revistas mexicanas dos anos 1920 propostas estéticas radicalmente renovadoras. Nas palavras de Francisco Monterde, elas "representam, em conjunto, a continuidade de uma tradição nascida no século precedente com o pós-romantismo e que se manteve, com entusiasmos e desfalecimentos alternados, até os nossos dias"[1].

Não é de estranhar, portanto, um texto como o editorial de El Maestro, *"Um Chamado Cordial", escrito por José Vasconcelos. Homem político, ministro da Educação, Vasconcelos propõe uma revista de conteúdo socialmente revolucionário, gratuita e a serviço do bem público, afastada de todos os* ismos: *"Gostaríamos que esta revista iniciasse nossos escritores num novo período, que bem poderíamos chamar de antiliterário, e que servisse para dizer as coisas como elas são, muito longe das tiranias das formas [...]". Trata-se, assim, mais de um texto político do que de um projeto estético. Fica patente a preocupação do autor com a história do México, o destino do povo mexicano e das classes desfavorecidas. Um dos responsáveis pela renovação do ensino público no México, José Vasconcelos é altamente didático, populista e diretivo nesta apresentação da revista: "Não nos perguntaremos o que querem as multidões, mas o que mais lhes convém...".*

El Maestro *(1921-1923) é uma revista identificada ao grupo* Clarté *da França, e traz no segundo número uma tradução para o espanhol do Manifesto do Grupo* Clarté, *assim como do Manifesto aos Intelectuais e Estudantes da América Latina (junho 1921). Também se encontra na revista o discurso pronunciado por José Vasconcelos quando, na condição de*

1. *Las Revistas Literarias de México*, pp. 135-136.

embaixador especial, inaugurou no Rio de Janeiro a estátua de Cuauhtémoc, por ocasião das comemorações da Independência do Brasil. Sua passagem por este país em 1922 aparece narrada de maneira detalhada em seu livro mais conhecido, La Raza Cósmica *(1925).*

Por coincidência, esse mesmo discurso também aparece reproduzido em La Falange – Revista de Cultura Latina *(1922-1923). Sem ser uma revista de vanguarda, nela aparecem representantes da poesia moderna mexicana, como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaimes Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano. Estes dois últimos iriam se tornar, posteriormente, diretores da revista* Contemporáneos. La Falange *também é importante pelo intercâmbio que manteve com a cultura brasileira. Provavelmente nela aparece a primeira menção, na América Hispânica, à Semana de 22, num texto de despedida de Graça Aranha a Ronald de Carvalho. Deste, são publicados quatro poemas, vertidos ao espanhol por Jaime Torres Bodet, diretor da revista. No número seguinte, há uma pequena introdução biobibliográfica a Machado de Assis, em tradução de Julio Torri, assim como dois trechos de* Dom Casmurro, *também traduzidos.*

O texto introdutório de La Falange, *"Propósitos", é um exemplo de retórica hispânica ribombante, repleto de inconsistências ideológicas. Embora a revista se proponha a ser neutra, "sem ódios, sem preconceitos, sem dogmas, sem compromissos", "contra ninguém", logo abaixo o autor investe com virulência contra os norte-americanos, "nossos rivais saxões". O apelo contra a influência norte-americana e a favor "da velha civilização romana da qual todos descendemos" é uma retomada da ideologia pan-latinista exportada por Napoleão II, e que tanta influência tivera no México, exacerbada pela proximidade dos Estados Unidos.*

Merece destaque também Bandera de Provincias *(1929-1930), tablóide quinzenal publicado em Jalisco e dirigido por Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Nele se expressa a voz da província, impregnada de arroubo nacionalista e de uma agressiva retórica, afirmando que "a arte pela arte é o que há de mais desatualizado". Entre os signatários do Manifesto do Grupo sem Número e sem Nome está Agustín Yáñez, futuro autor de* Al Filo del Agua *(1947).*

Monterrey *(1930-1937) é uma exceção no panorama das revistas hispano-americanas. Órgão de divulgação da cultura mexicana, é editada no Rio de Janeiro, em espanhol, por Alfonso Reyes, quando este era embaixador do México nessa cidade. A revista carrega o cunho personalista do diretor e editor no próprio subtítulo –* Correo Literario de Alfonso Reyes *–, fato que este tenta justificar no artigo de abertura, "Propósito".* Monterrey *poderia ter funcionado como órgão catalisador e divulgador da produção cultural brasileira para seu seleto público hispano-americano. Apesar dos vínculos de Alfonso Reyes com escritores brasileiros, foi bem limitada a presença destes na revista. Embora haja uma primeira página ilustrada por Rego Monteiro ("Tennis", 1930) e apareçam algumas notícias locais, o único momento em que Alfonso Reyes escreve sobre o Brasil é no artigo "Paul Morand no Rio", em que se limita a uma pitoresca descrição do Mangue e de Niterói.*

A revista não se adéqua a nenhum rótulo, revelando apenas a marca extraordinariamente erudita e cosmopolita do pensamento alfonsino. Não era estetizante demais, não possuía conteúdo político, nem representava qualquer tendência vanguardista. "Sem necessidade de manifestos estéticos nem de programas, péssimo costume este, em má hora importado da política para a literatura", afirma Reyes. Monterrey, *nome da cidade natal do editor, apenas reflete suas preocupações literárias. Prova disso são as enriquecedoras considerações sobre as diferenças entre revistas e jornais literários.* Monterrey *discute questões estéticas como a* jitanjáfora[2], *três artigos sobre Goethe e a América ou a* Fábula de Polifemo e Galatéia, *traduções ao espanhol – como a do "Cimetière Marin", de Paul Valéry. Há também uma vasta correspondência com escritores e intelectuais da época. É digna de menção a seção de livros e revistas recebidos – uma espécie de bibliografia da época, indicadora da divulgação alcançada pela revista.*

Em 1931, poucos meses depois de Alfonso Reyes lançar Monterrey *no Rio de Janeiro, José Vasconcelos, que já dirigira* El Maestro, *publica* La Antorcha *em Paris. O texto de abertura, "Palavras Iniciais", serve de marco final de certas preocupações estéticas, já que a balança pende agora para o ideológico, e revela a xenofobia anti-americanista de José Vasconcelos (como havia ficado claro em* La Raza Cósmica*). A revista é considerada um veículo de "informação contrária à mentira vendida pelas agências imperialistas norte-americanas". Embora publicada em Paris, e ao contrário de* Monterrey, La Antorcha *careceu de elementos cosmopolitas, restringindo-se a autores mexicanos.*

Por fim, a revista Contemporáneos *(1928-1931), a mais importante em termos culturais no México dos anos 1920. Ao contrário das anteriores, ela não vem tingida de preocupações políticas. Nos seus 43 números, encontram-se os nomes dos fundadores da moderna poesia mexicana: Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen e outros.* Contemporáneos *mantém-se atenta às artes plásticas (Diego Rivera, Rufino Tamayo, Orozco, Picasso, Dalí, De Chirico, Eisenstein etc.) e se preocupa em traduzir autores europeus e divulgar poetas hispano-americanos como Huidobro, Neruda e Borges. Por outro lado, a revista ignora totalmente a verdadeira vanguarda mexicana, excluindo do seu vasto repertório os estridentistas.*

Levando-se em conta a distinção entre revistas de vanguarda e revistas modernizantes, Contemporáneos *– como* Proa *de Buenos Aires ou* La Pluma *de Montevidéu – pertence a esta última categoria. Assim mesmo, e apesar do caráter diverso dos poetas que participavam*

2. As *jitanjáforas* são jogos de palavras criados pelo poeta cubano Mariano Brull. Elas têm um fluxo verbal encantatório, "meros impulsos rítmicos" que são a "anatomia interna do poema", conforme definição de Alfonso Reyes. Prevalece o *nonsense* da contaminação dos significantes sobre o significado, como na estrofe da qual Alfonso Reyes extraiu o termo com que batizou o estilo: "Filiflama alabecundre/ ala alalúnea alífera/ alveolea jitanjáfora/ liris salumba salífera".

da revista, há quem atribua ao grupo o papel de geração vanguardista. Nas palavras de Héctor Valdés, os membros de "Contemporáneos *constituíram uma verdadeira geração, no sentido em que este termo costuma ser utilizado: idades semelhantes, formação homogênea, integração em torno de uma publicação literária, exclusivismo surgido de uma atitude intransigente perante a poesia e perante os poetas da mesma geração, admiração comum por determinados escritores e correntes literárias etc.*"[3]

Um Chamado Cordial[4]

José Vasconcelos

Fundamos esta Revista com o propósito de difundir conhecimentos úteis entre toda a população da República. Nossas colunas serão uma tribuna livre e gratuita para todas as idéias nobres e proveitosas, que sob hipótese alguma estarão a serviço de um partido ou de um grupo, mas sim a serviço de todo o país. Tampouco nos limitaremos a um credo ou a uma época. O único princípio que servirá de norma a todos os que aqui escreverem e aos que selecionarem o material a ser publicado neste jornal é a convicção de que não vale nada a cultura, de que não valem nada as idéias, de que não vale nada a arte, se tudo isso não estiver inspirado no interesse geral da humanidade, se tudo isso não perseguir a finalidade de conseguir o bem-estar relativo de todos os homens, se não assegurar a liberdade e a justiça, indispensáveis para que todos desenvolvam suas capacidades, e elevem seu espírito até a luz dos mais altos conceitos.

Tudo o que até nossos dias se chamou civilização não é mais do que uma série de períodos de anarquia ou de injustiça, sempre, porém, de barbárie, durante os quais existimos do mesmo modo que as espécies animais, lutando uns contra os outros, explorando-nos uns aos outros, subsistindo uns à custa dos outros. Barbárie é todo o passado; de angústia e de esperança está feito o presente, e apenas o amanhã, se nos esforçarmos cristã e sinceramente, verá aparecer a bonança perdurável que se funda na justiça e na concórdia[5].

Eis aqui porque o caminho da verdadeira civilização só se encontra – invertendo radicalmente os critérios que até o presente serviram para organizar os povos – extirpando das consciências o pensamento de que é legítimo construir luxo e refinamento

3. *Los Contemporáneos*, p. 3. Ver, também, Merlin H. Forster, *Los Contemporáneos. 1920-1932. Perfil de un Experimento Vanguardista Mexicano.*
4. Publicado em *El Maestro* 1 (abr. 1921)[Tr. NMG].
5. A clássica oposição entre "civilização" e "barbárie" aparece aqui retomada, mas com conotação diversa da proposta original de Domingo Faustino Sarmiento.

sobre a miséria das multidões, e substituindo todas as construções carcomidas pelo conceito verdadeiramente cristão de que não é possível que um único homem seja feliz nem que todo mundo seja feliz enquanto existir no planeta uma única criatura que seja vítima da injustiça.

Convencidos como estamos de que só a justiça absoluta, a justiça amorosa e cristã, pode servir de base para reorganizar os povos, desejamos – mais do que propagar a alta cultura – fazer chegar a todas as mentes os dados mais elementares da civilização. Teremos cuidado para não nos convertermos em órgão de nenhum cenáculo e não nos empenharmos em dar a conhecer conceitos originais nem sutilezas. Entretanto, nem por isso consentiremos no rebaixamento da idéias, contentando as paixões das maiorias. Escreveremos para as maiorias, mais com o propósito constante de elevar o seu nível, e não nos perguntaremos o que querem as multidões. Mas o que mais lhe convém, para que encontrem elas mesmas o caminho de sua própria redenção. Educar a massa dos habitantes é muito mais importante do que produzir gênios, posto que na realidade o gênio não vale mais do que por sua capacidade de regenerar uma multidão além de sua própria pessoa. Nosso propósito capital, por isso mesmo, consiste em fazer chegar os dados do saber a todos os que desejam se instruir. É mister insistirmos nessa declaração, porque uma grande parte de nossos chamados intelectuais vem afirmando, com tenacidade digna de causa melhor, que nosso povo não tem remédio, e que este mundo é competente e que os incompetentes carecem de todo e qualquer direito. E justamente são estas perversas, estas covardes doutrinas, as que é preciso desacreditar e destruir desde o princípio das nossas tarefas educativas. Sobre toda esta infâmia de falsa ciência – pela qual ainda estamos invadidos – é mister verter o entusiasmo arrasador da fé em nossos próprios destinos, e da fé no triunfo definitivo de uma justiça nas transações de um bem maior, generoso e absoluto.

De fato, não é apenas a razão que nos diz que todos os homens têm direito ao bem-estar e à luz, não apenas as mais poderosas correntes do pensamento contemporâneo proclamam essa verdade como sendo o fim augusto da vida coletiva, como também a própria história, o próprio passado, nos demonstram que cada povo se distingue e alcança poderio apenas quando conseguiu organizar-se de acordo com bases de justiça; só quando todos ou quase todos os seus habitantes se tornam livres e fortes, igualmente livres e fortes, não só nos direitos teóricos, como também nos bens materiais e na educação pessoal. Livres e iguais, na grande maioria da sua população, eram os gregos, quando puderam derrotar os persas, que eram milhões, porém milhões de servos. Grande e poderosa foi Roma, enquanto seus soldados, relativamente iguais na riqueza, na ilustração e na autoridade, palmilhavam triunfantes o mundo e elegiam eles mesmos como soldados seus generais e como cidadãos seus senadores. Porém tão logo a desigualdade e a injustiça começaram a corromper o organismo do império, tão logo os cônsules e

imperadores e generais triunfantes se arrogaram direitos excessivos, tão logo a terra foi açambarcada por umas quantas famílias e o povo ficou à mercê das pensões do Estado ou da caridade pública, tão logo passou a haver em Roma plebe e milionários, Roma se converteu em presa fácil e cobiçada por invasores bárbaros, porém livres e fortes e orgulhosamente igualitários. Nós, ao contrário, desde que a história registra os nossos atos, aparecemos como um conglomerado lamentável e forçado de amos e de escravos. Povo desamparado que as dinastias astecas escravizam e que, os espanhóis, que eram então livres, voltam a escravizar. E em seguida, a república, que mudou a forma mas não o processo de escravidão de um povo. O presidente substituiu o monarca, mas o que fizeram todos os caciques modernos, de Santa Anna a Porfírio Díaz e Carranza, o que fizeram para levantar a condição material do povo, para educá-lo nas artes que asseguram a independência, o bem-estar e o poderio?

Ao olharmos retrospectivamente, através das veredas tortuosas de nossa história, somos tomados pela certeza de que nada fomos e nada somos coletivamente, e aprofundando na causa desta miséria temos que confessar que a merecemos, uma vez que nunca soubemos castigar a injustiça nem difundir a verdade.

Nossa ciência, encerrada entre quatro paredes de alguns colégios, sempre foi vã e servil, e nossa ação intermitente e desorientada não soube dedicar-se a tornar iguais a nós as antigas raças conquistadas que, sendo nossas irmãs, serão eternamente um peso ruinoso se não lhes dermos atenção, se as mantivermos ignorantes e pobres; mas, ao contrário, se as educarmos e as fortalecermos, sua fortaleza somada à nossa nos tornará invencíveis.

Como este jornal se dirige às multidões, sua distribuição será gratuita. Objetarão alguns que dessa forma ninguém se interessará em adquiri-lo, o que é o mesmo que dizer que se deve cobrar um imposto sobre o ar para que as pessoas se interessem em respirar. Não, a verdadeira luz não tem preço, e luz será o que procuraremos difundir, oferecendo-a, dando-a, mesmo aos que não a pedem. A Revista procurará entrar em todos os lares, e se neles houver preguiçosos que sequer se dignem folheá-la, não faltará alguma criança ou algum empregado que aproveitará a dádiva. Nós a oferecemos gratuitamente porque o nosso povo é pobre e não tem o hábito de gastar em leitura. Nós nos propomos criar-lhe a necessidade de ler, certos de que ao cabo de alguns anos ele poderá fundar e pagar por si mesmo seus próprios órgãos de publicidade. Até lá é necessário e perfeitamente legítimo que o governo invista uma parte pequena dos impostos, uma parte pequena do dinheiro do povo, no que o povo mais necessita: propagar fatos que o instruam, dados que o informem e idéias nobres que lhe avivem o poder do espírito.

Os membros da diretoria da Revista terão que selecionar os escritos dos colaboradores e do público, e sua função será necessariamente a de dar orientação e unidade aos pensamentos mais diversos, com o cuidado de deixar a salvo a liberdade e a amplitude de critério, necessárias para produzir uma obra benéfica. Escolheremos para publicação

todos aqueles artigos que tendam a construir um propósito ou a fortalecer um ideal. Obra construtiva é o que necessitamos, e para consegui-la é preciso extirpar o hábito comum a nossos escritores de fazer literatura vã ou apenas ironia mordaz e destrutiva. É necessário refletir a respeito de que toda a crítica que apenas destrói converte-se em puro alarde, já que ninguém demole nada – afora os néscios – sem estar seguro de edificar uma construção mais bela. Necessitamos, por isso mesmo, uma reforma dos nossos critérios, uma regeneração interior que nos permita ver até que ponto somos torpes, até que ponto somos desprezíveis, quando zombamos da incompetência alheia e dos males comuns; mas nada fazemos para ilustrar os que sabem menos, e tampouco fazemos o menor esforço para remediar as deficiências locais. Hábeis para a censura, porém inúteis para a obra, assim fomos nós, no México, homens de pensamento, e uma vez colocados diante do nosso dever, dele fugimos, e fugimos por covardia e porque tememos fracassar, e o medo do ridículo nos deixa impotentes e nos torna vis. Pensar no ridículo é a mais funesta das covardias, quando se trata de levar adiante uma obra boa. E nós, com demasiada freqüência não perguntamos se o esforço é honrado, se o propósito é limpo, se é corajoso tentar pelo menos a ação. Em vez disso, antes e sobre todas as coisas, imaginamos o que se dirá de nós, o que opinará sobre nosso erro este ou aquele parasita do nosso minguado círculo. O intelectual de ofício sequer a escrever se atreve sem revestir seu pensamento com todos os primores medíocres de um estilo convencional, e pouco lhe importa que seu próprio coração se cale diante das necessidades públicas, que a paixão sufoque seus mais nobres arrebatamentos, se com isso conseguir arrancar um aplauso ruidoso e unânime do coro imoral dos néscios.

Eis aqui a razão pela qual a intelectualidade perdeu sua influência sobre o povo, justamente por ela haver-se mantido afastada; e hoje, quando tentamos, quando iniciamos uma renovação e uma regeneração, sentimo-nos obrigados a dizer que não pelo fato de ser esta revista patrocinada por uma Universidade e de que ela vai ser dirigida por pessoas cultas, deve-se supor que para escrever nas suas páginas será condição inevitável usar determinado estilo literário, grato a tal ou qual aerópago de auto-sugestionados pelo falso conceito de seu próprio valor. Não, este jornal está e estará livre de fórmulas, livre da moda, livre da retórica e livre do estilo; e assim, sem outra norma que não um imenso desejo de regeneração e de bem, regozijar-se-á cada vez que uma idéia nobre puder ser acolhida em suas páginas, venha ela do mais humilde, do mais ignorado dos homens, ainda que expressada com a simplicidade elementar das verdades profundas. Mandai, pois, todos, idéias, mandai fatos e fazei concordar as idéias com os fatos. Precisai vossos conceitos, fugi da extravagância, cuidai-vos de forjar planos irrealizáveis. Ao sentardes para escrever à Revista, afastai de vossas mentes toda idéia de vanglória pessoal. Não sonheis como amiúde se sonha na primeira juventude – que é tão egoísta – que assegurareis fama literária por escreverdes num jornal de grande circulação; pensai unicamente no bem que fareis com vossas idéias;

não percais tempo escrevendo, se não estiverdes certos de que aquilo que escrevereis será útil, nobre ou alto. O público adivinha a vaidade e dela se burla, comovendo-se apenas com o verbo sincero e generoso.

Gostaríamos que esta Revista iniciasse nossos escritores num novo período, que bem poderíamos chamar de antiliterário, e que servisse para dizer as coisas como elas são, muito longe das tiranias das formas, muito longe do vão fantasma da glória – mísera glória, que nada mais é do que o aplauso humano – e que permitisse buscar essa verdade que tanto necessitamos, essa injustiça pela qual tanto sangue se derramou, e essa luz que apenas o esforço das consciências sinceras consegue fazer brilhar, de quando em quando e fugidiamente, em meio ao descontentamento, em meio à dor e à sombra que por todo lado arcam os homens.

Sim, proscreveremos a crítica destrutiva, e exaltaremos tudo o que for obra, embora modesta, tudo o que for virtude, embora humilde; até na crítica seremos construtores. Nosso modelo de homem será o arquiteto; seremos arquitetos e construtores, e onde quer que vejamos o mal, não mencionaremos senão o remédio; e se houver necessidade de lutar, poremos em uso a tática do contraste que enfrenta o erro com a luz, que enfrenta o mal com o bem, resplandecente, com os traços soberanos que lhe asseguram o triunfo. A enorme força que governo e povo colocaram em nossas mãos ao nos encomendarem esta Revista deverá ser usada e será usada com energia, com entusiasmo, com liberalidade, com generosidade, com paixão mesmo, porém jamais com malícia, jamais com ânimo de suprimir um único dentre os impulsos que levantem e aumentem o poder e o esplendor da vida.

Publicaremos os fatos que interessarem à maioria, as verdades que são a base da justiça social, as doutrinas que se propõem fazer do homem o irmão e não o seu carrasco, e daremos a conhecer as expressões da beleza que é eterna e não da beleza pueril que os homens fabricam e as modas mudam. Verdade, Amor e Beleza, Beleza Divina, tal seja o lema radiante dos que escreverem nesta publicação!

Propósitos[6]

Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano

Cansados de viver uma vida limitada e de clamar no fundo de um poço sem ressonância, onde a voz se afoga e o ideal se perde, vários literatos do México reúnem-se hoje numa falange de poetas e de artistas e editam o primeiro número de uma revista *sem ódios, sem preconceitos, sem dogmas, sem compromissos;* de uma revista

6. Publicado em *La Falange* 1 (dez. 1922) [Tr. NMG].

que não é órgão de nenhum cenáculo,
que não combate *contra ninguém*, mas sim em *prol de algo*,

de uma revista que se chamará *La Falange* para dar, de longe ou de perto, aos leitores da América e particularmente do México, a idéia de coesão e de disciplina laboriosa que é necessário precisar definitivamente.

A sua revista se propõe a:

expressar, sem limitações, a alma latina da América,
reunir todos os literatos do México que fazem literatura sadia e sincera
num núcleo que seja expoente dos valores humanos da nossa terra,
servir de índice da cultura artística nacional para os demais povos do Novo Mundo.

Todos os que nesta revista colaboram acreditam que nenhuma civilização triunfará se não se ativer aos princípios essenciais da raça e da tradição histórica. Desautorizam, por ilógica e inimiga, a influência saxônica e se propõem a reivindicar os foros da velha civilização romana da qual todos descendemos e que é como a medula sangrenta e augusta do nosso coração e da nossa vida. Por conseguinte, não fazem *distinção* entre a França e a Espanha, entre a Itália e o Chile; sabem que, por serem latinos, estes países sentem de modo semelhante ao seu, nas raízes da sua tradição e na altura dos seus ideais. Ademais, voltam-se para eles porque o excessivo progresso industrial e mecânico a que chegaram os povos saxões os postergou, no que se refere às condições de vida exterior, porém não conseguiu apagar os vestígios da sua alta cultura e da sua poesia imanente. Voltam-se para eles também porque compreendem que na desmoralização das massas latinas está a força da civilização invernal dos nossos rivais saxões, e o modo mais eficaz de evitar este perigo é lançar de quando em quando uma mensagem de amor, vinda de qualquer ponto da terra, porém dirigida aos irmãos da latinidade emudecida.

Finalmente, voltam-se para eles esperando uma fraternidade legítima e efetiva, porque compreendem que a Providência, que por alguma razão vem-se derramando continuamente por sobre as tormentas do mundo como um bálsamo de quietude e bem-aventurança, não repartiu em vão – como espigas de um mesmo feixe – os corações latinos no próprio coração da terra e sobre as praias fecundas dos trópicos do mundo.

Contra a civilização do Norte, que abastarda o prurido mesquinho de escapar ao rigor do clima pelo progresso do conforto, está a nossa que já conquistou a matéria e que por isso voa livre de compromissos terrenos, na esfera do ideal e da luz.

Dela será o triunfo. Não é em vão que ela geme, segura de si, como o Profeta nos cárceres de Nabucodonosor. Ela sabe *que apenas o espírito resplandece, que tudo o mais é sombra*.

Santo-e-Senha[7]

Alfonso Gutiérrez Hermosillo

ESFORÇO

Temos o exemplo de todas as juventudes. Dentro e fora. Agrupam-se os franceses, os espanhóis. Mesmo as dunas – mudas – agrupadas ouvem o mar. Ou a lagoa. Somente nós ainda andamos dispersos.

Porém é necessário dizer uma coisa: a nossa curiosidade – somos curiosos – não contagiou a curiosidade dos outros. Persiste-se em fazer silêncio em torno das províncias. E as províncias gritam. Para si mesmas, como os caracóis. Mas os caracóis servem para adornar certas janelas cafonas. Já não podemos mais ser caracóis. Seremos apenas o rumor. Do mar. Sem enjôos. Por isso queremos juntar os jovens que queiram se agrupar. Nós os convidamos. Nosso programa já existe: queremos abarcar as províncias do México. Todas elas, e agitá-las – auriflama, troféu: bandeira. Pedimos pouco: o verdadeiro interesse estético, o mergulho, a inquietação, o segundo plano, a simplicidade. Se isso não for compreendido, nos afiaremos. Como as facas. Para nunca mais sermos servis. Ou para esperar muito tempo. E então, não poderemos dizer que os outros vivem sem a curiosidade do ambiente da província, onde o essencial, o verdadeiro deveriam ter existência. Medula. Coração. Longe do francês e do inglês. Perto da fumaça. Do complicado. Do simples. Caráter. Diapasão.

Os jovens da Cidade do México nos são conhecidos. Porém nem sequer os da Cidade do México nos conhecem. Culpemo-los. Culpemo-los. Mas não vai mais ser assim. Vamos gritar um pouco nos seus ouvidos. Uma vez partido o caracol, ele deixará livre o mar para que o recolham com botes. Abundantemente. E nos dêem um lugar. Quero dizer-lhes que é necessário que mereçamos este lugar. Devemos, pois, ter pulso. Morte à dispersão! À nossa, à de todas as províncias do país e à dos seus valores desconhecidos.

Venham todos os que se sentem com direito ao chamado. Seremos conhecidos no México. Na Europa. Na América do Sul. Do Norte. E também em Tinguindim. Unidos – punhos e cabeças erguidos – o espaço se abrirá diante de nós sem limites, mas com horizontes, rumos e meta. Meta, rumos e horizontes que irão se expandindo: vanguarda dos nossos passos.

Ação: conhecimento reflexo, difusão do pensamento próprio e do alheio, ciência e arte, cenáculo e agora, miragem elevada para toda inquietação, busca de novos valores, compreensão simpática. *Raids* literários... e uma editora (sonho de uma noite de... Natal – mas acreditamos no Menino Jesus!). E em nosso esforço. No esforço de todos.

7. Publicado em *Bandera de Provincias* 1 (maio 1929) [Tr. NMG].

Mas se alguém não quiser lutar, e isto for um fracasso, a culpa será dele. E de mais ninguém. DELE. Só DELE.

A Direção

Manifesto do Grupo sem Número e sem Nome[8]

Agustín Yáñez, Esteban A. Cueva, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, José G. Cardona Vera, Emmanuel de Palacios

Desperta um novo índice – sem pretensão de guiar. Projeta um campo – sombra – sob um raio de sol literário.

É possível uma antena sem proporções nem significação no plano perspectivo. Tudo é possível. O que não é possível? Mas nós a levantamos.

Grupo sem número e sem nome. Sem residência oficial. Nasceu em Jalisco, mas pode muito bem morrer em qualquer lugar. Por ora, seu espaço fica aberto e loquaz. Mas com uma tendência. Ainda que não nos vangloriemos de novidade. (Estamos fartos dos porres românticos.)

Vasto e curto programa – o de cada um, sem escola. Amplos o espírito, o entendimento, a compreensão.

Saudamos todos. Nos universalizamos. Pontificamos o nosso amor e nos desprendemos da vaidade, apesar do elogio de Alfonso Reyes. Amaríamos mais o orgulho. Onde registrá-lo?

Sobre a carne madura dilacerada das lutas pobres que vivemos. A arte pela arte é o que há de mais desatualizado. Faz e desfaz narcisos inertes, inocentes e sem rubor.

Temos consciência dos problemas e situações morais que a obra de arte tem e não podemos – nós – continuar nos abanando estilisticamente.

Conhecemos uma luta profunda. Nós a reconhecemos. Vivemos fumaça e dor. São o nosso ambiente. A tal ponto raso, que continuamente nos aperta. Assim, é verdadeiramente impossível ignorá-lo...

Então, da tese voamos à antítese e de tanto curtirmos o ódio conhecemos o amor. Amamos. Um pouco à moda antiga na província anã.

Na literatura – oh, velho Bernal Díaz del Castillo! – a força foi a salvação. Não mais vale manha que força. O importante é ter o que dizer. Claro que ficamos com os olhos loucos, apesar da cor que os ata. Com perfeita consciência atada à fome esbanjadora.

Contudo, desumanos e atuais. Saboreamos a ironia porque ela significa candura e dor. Vinte vezes dissemos dor – dor própria. A própria candura e a das coisas. Coquetel de todos.

8. Publicado em *Bandera de Provincias* 1 (maio 1929) [Tr. NMG].

1. – Leis da aparição [ilegível] os licores: o vinho tinto, também de nossa democracia. Mesmo quando não formos em direção ao povo. Pois, em todo caso, dele viemos. Ele nos amará quando nos entender. É triste... Quando nos amarmos, ele agradecerá a intenção. E se não agradecer, pior para todos: sobretudo para os que fizemos isto.

[Seguem-se as assinaturas dos autores.]

Posteriormente se juntaram a nós outros amigos e esta bandeira ondulará – jovem – os seus nomes jovens.

Propósito[9]

Alfonso Reyes

A nebulosa primitiva foi-se condensando em planetas e em sistemas solares. Porém, na ordem da publicação literária, parece que os planetas – os livros – fossem a primeira fase do fenômeno. Depois, sem deixarem de ser o fundamental, os livros vão irradiando a sua nebulosa, a sua atmosfera atômica, cada vez mais carregada e fina. Primeiro surgem as revistas para preencher os interstícios entre os livros; em seguida, para preencher os interstícios entre as revistas, aparecem os jornais literários, hoje tão em voga, que costumam aparecer quinzenalmente ou semanalmente, e que têm por avô comum, embora esquecido, aquele gentilíssimo hóspede dos domingos de Florença, *Il Marzocco*, um velho já de trinta e cinco anos.

Hoje, este gênero de folhas se popularizou como um verdadeiro sintoma do século. Nem todos sabem que um dos pioneiros deste percurso foi Joaquín García Monge, benemérito das letras americanas que, de São José da Costa Rica, há muito tempo serve de centro de reunião para os jovens escritores de nossa língua, inicialmente com as suas coleções *Ariel* e *Convivio*, e mais tarde com o seu *Repertorio Americano*, no qual vem recolhendo todos os artigos e notícias que interessam aos destinos espirituais do Novo Mundo. No âmbito exclusivamente literário, *Les Nouvelles Littéraires*, de Paris, serviram de exemplo fecundo. Jornais desse tipo germinaram nas mais diversas terras – plantas propícias que são para todos os climas – talvez por serem muito mais ágeis e livres que os antigos suplementos ou páginas especiais dos jornais: as abundantes e abalizadas resenhas bibliográficas do veterano *Times*, de Londres; os suplementos das segundas-feiras de *El Imparcial*, de Madri, que há alguns anos lançavam nomes e estabeleciam reputações; os

9. Publicado em *Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes* 1 (jun. 1930) [Tr. NMG].

suplementos dominicais de *La Nación*, de Buenos Aires, hoje convertidos num magazine de interesse mais geral. Na Espanha, sem falar da *Gaceta Literaria*, que todos conhecem, poder-se-ia citar aproximadamente uma dúzia de congêneres: só numa província, em Múrcia, lembramos a folha que Juan Guerrero escrevia para *La Verdad* há uns sete anos, e que já estava como que desejando se libertar do jornal; e também a quase revista *Verso y Prosa*, de poética e cristalina nitidez. Quanto ao *Papel de Aleluyas*, de Huelva, imagino que deixou de aparecer, porque nunca mais o recebi. Em Buenos Aires, o *Martín Fierro*, de aguerrida memória, e agora a *Vida Literaria*, que Samuel Glusberg publica com certa irregularidade, mas que afortunadamente parece já estar bem alicerçada, pertencem a esse mesmo gênero. Ultimamente apareceram duas valentes folhas juvenis: *Número* e *Letras*, porém estas são, por assim dizer, pequenas revistas, que tendem naturalmente a transformar-se em grandes revistas. Em Guadalajara, a do México, com *Bandera de Provincias*, excelente publicação, a flauta provinciana solta, como grito inicial, uma nota de igual afinação e altura que o órgão da Capital.

A revista literária e o jornal literário já se tornaram dois estratos inconfundíveis, dois níveis intencionalmente distintos. Sem torcer muito as perspectivas, pode-se dizer – conjugando escalas entre Paris, Madri e México – que a *Nouvelle Revue Française* está para *Les Nouvelles Littéraires*, como a *Revista de Occidente* está para a *Gaceta Literaria*, como *Contemporáneos* está para *Bandera de Provincias*.

Os jornais de paróquia, ou de cidade pequena, e mesmo aquilo que Hilaire Belloc chama de *Free Press* (jornais mais doutrinários que informativos, sem respaldo de empresa anônima nem pactos com agências de notícias internacionais, redigidos por um grupo homogêneo, de ideais definidos), sempre recorreram à literatura, algumas vezes por gosto e outras para preencher os vazios. Entretanto, também os grandes jornais de empresas comerciais, nutridos pelos serviços telegráficos, já reservam regularmente um cantinho para a matéria literária, para o deleite poético. Este espaço, quando cai nas mãos de jovens, costuma ter uma grande eficácia combativa. Entre as mais finas e poéticas colaborações, recordo aquela "Rosa de los Vientos", redigida por Sánchez Reulet e Moreno, dois rapazes rio-platenses.

O Pen Club do México, nos seus dias de apogeu sob o comando de Genaro Estrada, foi um pouco mais sutil ainda, com aquelas *pajaritas de papel*, diminutas folhas que informavam sobre um livro, um acontecimento, uma reunião, a chegada de um hóspede ilustre. Talvez esta atomização do produto literário substitua aquilo que em outros tempos era o salão, ou o que era também o trato epistolar; aquilo que mais tarde veio a ser o café. A tertúlia, o bate-papo literário, vão passando de viva voz à palavra impressa, como o trato social e as visitas vão-se esquematizando nos cartões. Poucos se atrevem a derramar em seus livros esse tom de voz médio que correspondia à epístola literária, e nem sempre os que o fazem são tão bem entendidos. A propósito disso, encontro em Jean Prévost estas justas observações:

Em outros tempos, todos os bons escritores se comunicavam entre si diretamente e de viva voz com todo o círculo das pessoas cultas, ou então escreviam todos os dias cartas intermináveis. Em nossos dias, o mundo culto se estendeu muito, e já não há mais necessidade de enviar por carta notícias a não ser as estritamente particulares; e assim, diariamente, consome-se muito papel em coisas perecíveis. Creio que nos dias atuais é preciso imprimir as cartas e as conversas. – Mas nelas não daríamos o melhor de nós. – Quem pode saber? Petrarca acreditava que iria sobreviver pelos versos latinos de *África*, e sobrevive pelos seus sonetos galantes. Voltaire pensava que pelas suas tragédias e a sua *Henriade*, quando realmente sobrevive pelo que ele chama de suas truanices do *Candide*. *(Conseils aux jeunes littérateurs, par Charles Baudelaire, suivis d'un Traité du Débutant, par Jean Prévost.)*

O jornal literário não apenas se distingue da revista literária por seu aspecto material, que naquele tende ao fólio *in-extenso* dos jornais e nesta tende ao formato do folheto. O jornal literário não só é mais breve do que a revista literária. Por pequenas que fossem, as revistas de Juan Ramón Jiménez – *Sí, Ley* e o nosso *Índice*, de grata recordação – revistas eram. Também *Carmen*, de Gerardo Diego, ou o *Día Estético*, de São Domingos, ou mesmo as folhas que apareceram em Buenos Aires e depois em Montevidéu com o título de *Revista Oral*[10]. Não, a revista literária e o jornal literário distinguem-se, além disso, pela diferença de intenção: a revista procura ser uma breve antologia de obras literárias em verso e em prosa, enquanto o jornal oferece o seu principal interesse (mesmo que ainda deixe o lugar de honra à parte antológica) nas notícias sobre escritores ou livros, no rumor do vespeiro artístico, no aroma da vida literária que traz nas suas páginas. É um tom menos poético e mais prático que o da revista. Vai deixando de ser a diminuta biblioteca de páginas escolhidas e torna-se cada vez mais uma caixa de instrumentos e gazeta de anúncios para o trabalhador literário. Se ele ainda aceita fragmentos de livros ou verdadeiros artigos, estes têm que ser curtos, pela escassez do espaço disponível; se ele aborda a crítica, procura as conclusões rápidas e as fórmulas epigramáticas. Continua a admitir folhetins e séries de artigos. Ainda se ressente da forma e do espírito da revista – que, afinal, foi a sua matriz e não deixa totalmente de ser o seu modelo. Porém, entre a revista e o jornal, já se observa a diferença que existe entre o desenho sombreado e com relevos de claro-escuro, e o desenho de simples linhas ou contornos. Muito mais sentimental, a revista; muito mais

10. É com prazer que recordo aqui uma pequena revista de Jaén, consagrada às coisas de Jaén, à história e à literatura locais, aos interesses espirituais do torrão de Jaén, cujo atrativo maior para mim reside no nome – que faz lembrar a gostosa *Cena*, de Baltasar de Alcázar. A revista se chama *Don Lope de Sosa*, e sua seção de notícias: "Em Jaén, onde resido". Em Jaén, onde resido,/ vive Don Lope de Sosa,/ direi dele, Inês, a coisa/ pior que se tenha ouvido... [N. do A.].

intelectual – pelo menos em tendência – o jornal. Naquela, mais pintura; neste, porém, mais geometria. Lá, todo um quadro. Aqui, um esquema.

De acordo com isso, são mais próprias do jornal do que da revista, embora até hoje se tenham publicado em revistas, as recopilações de apontamentos, notas e da marginália de uma obra, sejam elas anteriores ou posteriores à mesma: essa marginália dos livros que André Gide costuma oferecer-nos, o *Diário de "Os Moedeiros Falsos"*, esse amontoado de matéria-prima de onde surgiu, organizado, o sistema ou romance chamado propriamente de Os *Moedeiros Falsos*. E deveriam ser exclusiva e caracteristicamente próprias do jornal as pesquisas prévias à obra, que parecem não ter outro veículo até hoje que não a informação pessoal e direta, a consulta epistolar ou verbal. Essas cartas que o próprio André Gide lança na *Nouvelle Revue Française*, nas quais discute com seus críticos a interpretação de *Corydon* e do *Imoralista*, por exemplo, serão um dia absorvidas pelo jornal literário. Em contrapartida, note-se que as antecipações ou amostras da "obra em progresso" – segundo Juan Ramón Jiménez ou James Joyce – configuram-se, por direito, embora sejam de um autor único, como revistas literárias.

Suponhamos agora não mais uma revista literária de um único autor, mas sim um jornal literário de um único autor. Nunca existirá autor tão só que não queira andar em companhia de seus amigos ou entre os colegas de sua plêiade. De qualquer maneira, ele se sente sozinho, muito mais à vontade do que no meio de uma redação coletiva. É fácil que ele derive então – pela própria lei da gravidade – para um maior nível de utilização prática de seu instrumento. Quero dizer que se atreverá a baixar o tom poético um pouco mais do que se ele se encontrasse num jornal feito por várias pessoas. O que não quer dizer que ele se prive da liberdade de publicar fragmentos da obra pura, própria ou alheia, sempre que isso lhe agradar. E sempre haverá de agradar-lhe, a menos que se produzisse o absurdo de um literato sem belas-letras, de um poeta sem poesia. Ele fará uso, pois, do seu jornal, antes de tudo, como uma ferramenta para sua oficina artística. Poderá acontecer, também, que ele o use como um museu particular, para nele exibir essas notas ou curiosidades que todos nós gostamos de juntar, mesmo quando duvidemos de que elas sirvam para alguma coisa. Fará dele um órgão de relação, de relação social, com o mundo dos escritores: um boletim de notícias de trabalho, quase uma carta circular. Em suma: um correio literário.

Sem necessidade de manifestos estéticos nem de programas, péssimo costume este, em má hora importado da política para a literatura; permitindo-se toda a flexível variedade da vida, e esperando que a experiência termine de formá-lo ou de lhe imprimir sua conduta definitiva (isso é como solicitar a natureza, ou conduzi-la sem violentá-la); pouco amigo de *enquêtes* sobre estas indefinições da inquietude contemporânea ou sobre o futuro dos nossos povos, de que tanto se tem abusado; porém modestamente disposto a ser um terreno de pesquisas literárias precisas; prestando-se ao diálogo entre os ami-

gos que queiram esclarecer consultas ou intercambiar erudições por este meio; sempre hospitaleiro, porém sempre casa particular e não edifício público, sempre quarto de uma única pessoa que não tem por que explicar suas preferências; de publicação periódica na medida do possível, e freqüente segundo a conveniência de seu redator único, posto que é um jornal obsequiado, uma carta impressa; útil como cartão de agradecimento pelos muitos livros que nos enviamos uns aos outros e dos quais mal e mal podemos acusar o recebimento, sob pena de abandonarmos todas as outras tarefas – o correio literário (este *Correo Literario* que batizo invocando a minha cidade natal por motivos puramente cordiais) – sai hoje para desandar a trajetória de todas as minhas viagens, à procura do tempo e do espaço perdidos, para limpar as veredas da amizade e atar-me novamente à recordação dos meus ausentes: a toda brida, a todo empenho, a galope solto, ilhal latente, rufar de patas e de esporas.

Palavras Iniciais[11]

José Vasconcelos

Publicamos a presente Revista para defender os interesses materiais e morais das raças hispânicas do Novo Mundo. Ela é feita com o produto de conferências dadas por nosso diretor no Panamá, na Colômbia, no Equador, na Costa Rica, em Honduras, em El Salvador e em Cuba. O público que compareceu a estas conferências e os amigos que colaboraram para a sua organização: tais são os contribuintes do modesto capital com o qual iniciamos os nossos trabalhos. Contra nós estarão todos os que vivem do furto e da mentira. Mas na nossa retaguarda está a opinião de um continente que não se resigna a claudicar dos seus direitos nem a vender a sua esperança. Órgão dos vencidos, dos temporariamente submetidos, esta publicação aparece com formato modesto, mas certa de que cumprirá seus compromissos com os assinantes, garantida como está por um ano de vida. Constituem estas garantias os seus fundos de caixa e as tradicionais liberdades da França, esta terra exemplar no que tange à ordem política, e que por isso continua sendo o centro de coordenação dos nossos propósitos ibero-americanos.

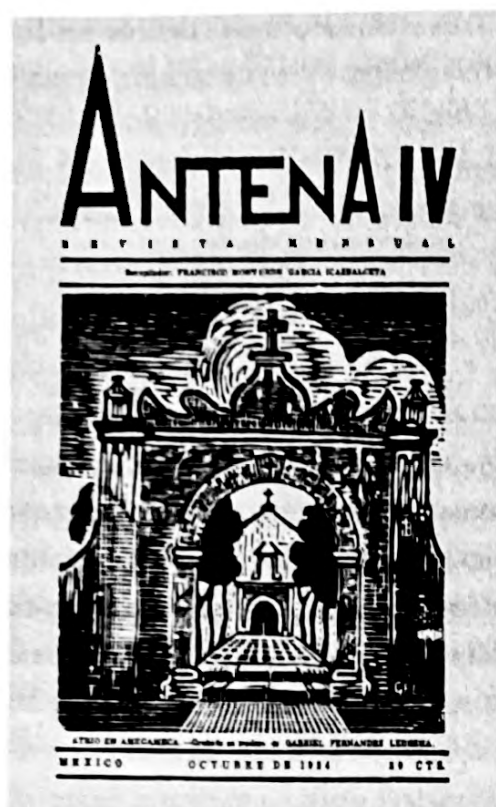
Esta Revista é editada em Paris e ficaria muito satisfeita se, além do seu propósito primordial de concentrar, organizar o pensamento ibero-americano, conseguisse também infundir nele o clima de liberdade da França. Entretanto, pelo fato mesmo de querer absorver de cada lugar o que há de essencial e valioso, não será esta uma

11. Publicado em *La Antorcha* 1 (abr. 1931) [Tr. NMG].

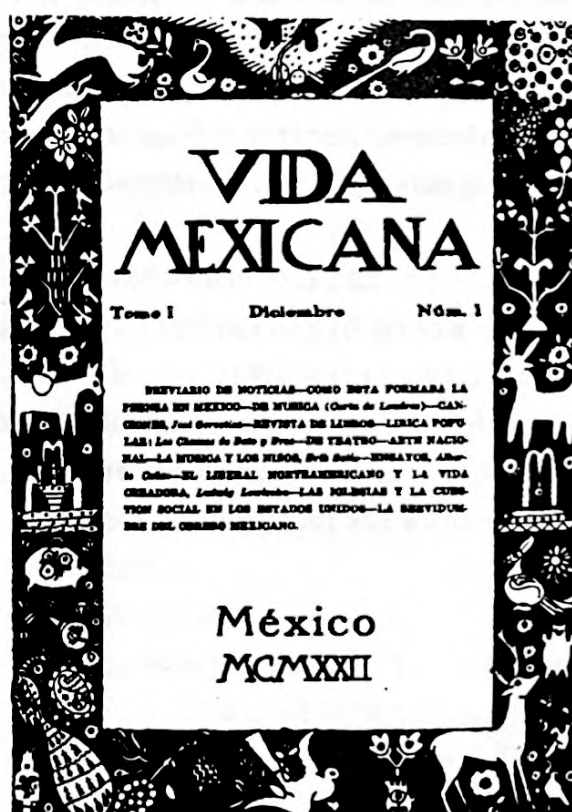
Revista de modismos – apesar de feita em Paris – e sequer se ocupará das modas literárias. Pouco nos importam o dia ou os dias; trabalhamos para os séculos, apesar de ser às vezes necessário entrar no presente quando por acaso este oferece uma ocasião favorável aos destinos mais elevados. E quando isso não for possível, quando o instante não se prestar a ser vencido, teremos que voltar à altura, uma altura andina, supereuropéia, humana, que está além de toda e qualquer Vanguarda, justamente onde se posta este supremo general das batalhas humanas: o pensamento iluminado da emoção generosa.

Daremos à nossa América a informação de que necessita para trabalhar; uma informação contrária à mentira que lhe vendem as Agências norte-americanas imperialistas. Ao mesmo tempo procuraremos dar-lhe um pensamento que seja fruto dela, e não a tradução, a imitação do pensamento alheio. Em primeiro lugar, destas colunas falarão os nossos, os bem nossos, aqueles que escrevem a partir de América com coração e mente americanos. Apenas em segundo lugar, e na medida em que nos interesse, daremos a nossos leitores o pensamento estrangeiro – europeu, norte-americano – selecionado por nós e por nós julgado, de acordo com os nossos padrões e as nossas medidas; o pensamento que se ajuste ao nosso programa de defesa racial hispano-americana. Trata-se – dirão os servos do estrangeiro – de um novo nacionalismo, estreito e informe. Talvez seja exatamente o contrário, talvez um último esforço de internacionalismo na América espanhola, já que o propósito universal e humano fracassou, por ora, em todos os povos hoje mais poderosos. Acreditamos na nossa América não tanto pelo que ela é, mas sim porque os outros traíram o propósito universal, humano. E a nossa América, especialmente perante o fracasso ianque, é a única esperança do homem. Ai de todos se também nós fracassarmos! Isso é tudo.

NOSSOS COLABORADORES

Esta Revista, pelo caráter das suas campanhas, não quis comprometer a colaboração dos escritores mais eminentes do Continente, embora a aceite com satisfação caso venha a ser oferecida. Nossas colunas estão abertas a todo aquele que tenha algo importante a dizer. Procuraremos publicar o que outros não se atrevem. De um modo especial, aspiramos a ser tribuna dos escritores novos que o momento ibero-americano exige.

Antena *IV, México, 1924.*

El Maestro, *México, 1921.*

Jean Charlot, Capa de Horizonte, *México, 1926.*

Vida Mexicana, *México, 1922.*

Peru

• José Carlos Mariátegui, "Apresentação de *Amauta*", *Amauta* (1926) • José Carlos Mariátegui, "Aniversário e Balanço", *Amauta* (1928)

*Assim como certas publicações da vanguarda se identificam com grupos (*Martín Fierro, Contemporáneos, revista de avance*), outras se vinculam estritamente à personalidade dos seus fundadores. Este é o caso de* Monterrey *e Alfonso Reyes, ou de* Amauta, *associada de maneira indissolúvel a José Carlos Mariátegui*[1].

Homem de múltiplas inquietudes, de extraordinária capacidade intelectual e infatigável trabalhador (apesar das precaríssimas condições de saúde, que determinaram sua morte prematura), Mariátegui imprime à revista um perfil único, tornando-a em pouco tempo o órgão mais importante da cultura peruana na década de 1920. Ele consegue vincular a preocupação indigenista (expressa já no título Amauta, *palavra de origem quéchua que significa "sábio" ou "conselheiro" inca) à ideologia marxista assumida, mantendo-se sempre receptivo às questões estéticas das vanguardas peruana e internacional. Mariátegui soube incorporar valores da geração anterior a ele (Manuel González Prada, por exemplo, a quem dedica o décimo sexto número), assim como atrair jovens de ideologias diversas, que mais tarde se destacariam na política e nas artes do Peru.*

*Apesar de sua filiação ao marxismo-leninismo, Mariátegui não transforma a revista num instrumento sectário e ideologicamente previsível. E embora afirme, ao apresentar a revista, que "*Amauta *não é uma tribuna livre, aberta a todos os ventos do espírito",* Amauta *tornou-se na prática um fórum sempre aberto às discussões e à renovação. O "novo", valor muito caro à vanguarda, renasce politizado e ancorado ao contexto internacional. "Vontade de criar um Peru novo dentro de um mundo novo", afirma o autor de* Siete Ensayos. *Também o termo "vanguarda" recupera sua acepção bélica original, ao ressurgir identificado com o socialismo e com a revolução: "Chama-se aos responsáveis por essa renovação de vanguardistas, socialistas, revolucionários etc.". Num importante estudo sobre a revista, comenta o crítico David O. Wise:*

1. *Amauta*, ed. fac-similar, introdução de Alberto Tauro, Lima: Empresa Editorial Amauta, 1976.

As preocupações de Amauta *iam desde a educação, a religião, a evolução histórica da América Latina, os problemas de organização trabalhista e politização do operário até a crítica literária e das artes visuais. A principal preocupação da revista era 'a realidade peruana' (a frase ficou famosa nos* Siete Ensayos *de Mariátegui), considerada no contexto da luta mundial entre socialismo e capitalismo*[2].

Poucos periódicos de vanguarda tiveram a difusão nacional e internacional de Amauta. *No que diz respeito à América Latina, foi intenso o intercâmbio com o México e a Argentina*[3]. *Circularam pela revista nomes como os de Huidobro, Borges, Marinetti, Waldo Frank, Breton, além de referências à importante* Transition. *Nela, encontraram espaço os jovens escritores peruanos, das mais variadas tendências: César Vallejo, César Moro, Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat e Martín Adán [Rafael de la Fuente Benavídez]. Tais expressões estéticas convivem com matérias de fundo sobre a revolução mexicana, o sindicalismo argentino, a reforma agrária peruana, ensaios de Mariátegui em defesa do marxismo, um artigo de Freud etc.*

Amauta *é também palco de debates com Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador do APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) e exilado no México desde 1923. Embora o elemento indígena seja a marca registrada da revista, através do título e do belo logotipo criado pelo pintor José Sabogal*[4]*, a defesa dos índios está concentrada em uma série de seis artigos, publicados na seção "Boletim de Defesa Indígena".*

Em vez de tornar a revista contraditória, o ecletismo de Amauta *comprova que a meta revolucionária do fundador do Partido Socialista Peruano não deturpou seus critérios estéticos, sempre apurados e até revolucionários para a época*[5]*. O debate político foi permanente. Publicada durante o governo de Augusto B. Leguía, e contestando o crescente endividamento do país junto aos bancos norte-americanos, a revista foi fechada em junho de 1927, durante seis meses (entre o nono e o décimo número), acusada de promover um*

2. "Mariátegui's *Amauta* (1926-1930), a Source for Peruvian Cultural History", p. 298.
3. Ver Luis Alberto Sánchez, "*Amauta*: Su Proyección y su Circunstancia".
4. Originalmente, o título da revista deveria ser *Vanguardia*. Relembra, nesse sentido, Alberto Tauro, em "Noticia de *Amauta*" (*Amauta*, ed. fac-similar, p. 10): "Promoveu-se alguma discussão em torno do nome que se daria à revista, uma vez que, embora tenha anunciado que apareceria sob o título de *Vanguardia*, o próprio Mariátegui aceitava que sua adoção era prematura: porque ainda não se achava constituída a 'vanguarda' que a animaria; porque a situação geral do país determinava a possibilidade de que se desse uma conotação alarmante; e porque, no fim das contas, teria apenas uma significação transitória, enquanto a passagem do tempo ocasionaria o desgaste das inovações que pudesse introduzir na literatura e na arte".
5. Exemplo da severidade estética de Mariátegui, no processo seletivo do material a ser publicado em *Amauta*, aparece na resposta que o poeta peruano Alberto Hidalgo enviou a Mariátegui [José Carlos Mariátegui, *Correspondencia (1915-1930)*, p. 208]: "Lamento que o sr. tenha julgado meu poema a Lênin com ideologia de comunista".

"complô comunista". Por causa disso, alguns intelectuais foram exilados e Mariátegui ficou preso durante uma semana no Hospital Militar de Lima. Pressões nacionais e internacionais possibilitaram o relançamento da revista em dezembro de 1927.

Assim, o radicalismo de um texto como "Aniversário e Balanço", editorial publicado em setembro de 1928 por ocasião do segundo aniversário da revista, deve ser entendido no seu momento histórico, como resposta à perseguição ideológica da qual Mariátegui foi vítima. Nesse sentido, o editorial reafirma principalmente o princípio revolucionário que levaria a um socialismo indo-americano, uma vez que, como afirma o pensador peruano, "a mais avançada organização comunista primitiva, que registra a história, é a incaica". Mariátegui também ataca o imperialismo norte-americano, e aproveita para refutar o mito arielista de José Enrique Rodó. Apesar das dificuldades econômicas e do precaríssimo estado de saúde de Mariátegui, Amauta *continuou sendo publicada até a morte de seu diretor em 1930.*

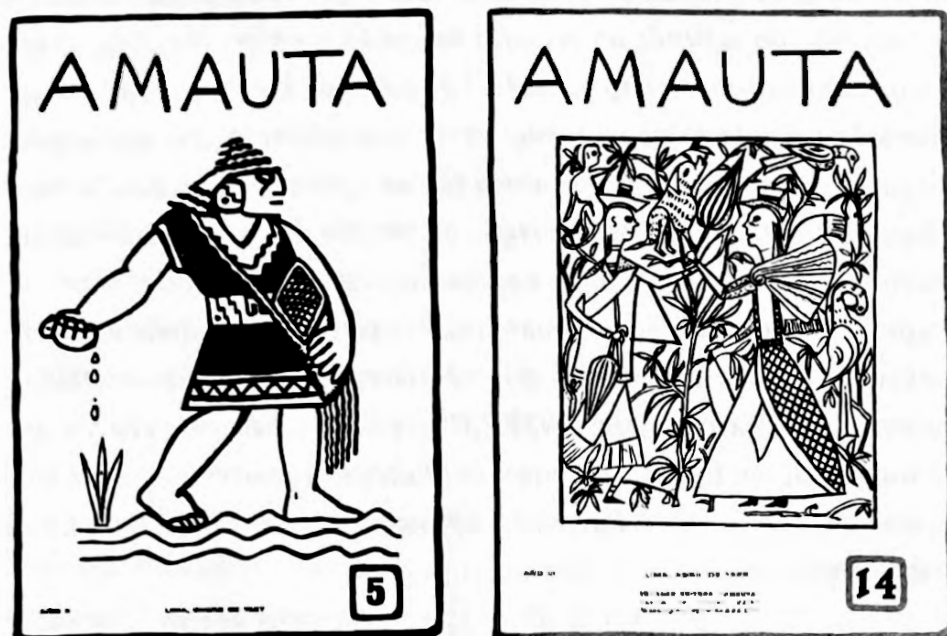
Embora menos conhecido, o jornal Labor *(1928-1929) também foi dirigido por Mariátegui. Durante onze números, ele foi um instrumento de acesso às massas operárias e às classes identificadas com a causa do proletariado. No nono número, Mariátegui assim apresenta as suas intenções:*

> Labor *representa os interesses e as aspirações de toda a classe produtora: operários da indústria e transporte, trabalhadores agrícolas, mineiros, comunidades indígenas, professores, empregados etc. Não é um órgão de categoria ou de grupo, mas um órgão de classe. Os intelectuais e estudantes, aderidos sem preconceitos nem reservas ao proletariado, têm aqui sua tribuna. O movimento dos trabalhadores do ensino pela renovação da escola conta com esta folha para suas reivindicações. A defesa da lei do empregado, dos direitos e interesses desta categoria de trabalhadores dispõe igualmente das colunas de* Labor[6].

A existência desta revista, com um público muito diferenciado do de Amauta, *redime Mariátegui das acusações de que escrevia apenas para a burguesia letrada e falava, no caso dos indígenas, por uma classe da qual se manteve distante, desconhecendo inclusive sua língua. Assim como* Claridad *peruana fora fechada pelo governo Leguía em 1924, e* Amauta *suspensa temporariamente em 1927,* Labor *foi forçada a fechar suas portas no décimo primeiro número. Em carta dirigida ao Ministério do Governo, Mariátegui esclarece:*

> *É possível que a existência deste periódico resulte incômoda às grandes empresas mineiras que infringem as leis do país em prejuízo dos seus operários; é possível que tampouco seja grata ao gamonalismo latifundiário[7], que se apropria das terras das comunidades, amparadas com zelo por* Labor *na seção*

6. *Ideología y Política*, pp. 255-256.
7. "Gamonalismo latifundiário" é o sistema que explora as comunidades indígenas. O grande proprietário é chamado, pejorativamente, de *gamonal*, sinônimo de cacique.

"El Ayllu". Mas nem um nem o outro fato parecem-me justificar a clausura deste periódico por razões de ordem pública. Adjunto uma coleção completa de Labor *para que V. Sª aprecie o fundamento de minha reclamação*[8].

Amauta *5 e 14, Lima, 1927 e 1928.*

Impressiona o legado intelectual de Mariátegui, quando se considera que o maior e mais importante período de sua produção se concentra no intervalo que vai de 1923 – ano em que retorna da Europa – até 1930. Seu grande trabalho de divulgação fica registrado, sem dúvida, nessas duas revistas. Por um lado, Amauta *permanece como testemunho do ecumenismo e da sofisticação de suas inquietudes. Por outro,* Labor *revela a militância do político, empenhado em mudar o destino de sua sociedade. Estas instâncias de produção jornalística simbolizam as duas vertentes indissociáveis no pensamento de José Carlos Mariátegui, que sempre se esforçou por forjar uma aliança entre a vanguarda artística e a vanguarda política. Em esclarecedor artigo, afirma Vicky Unruh:*

> *Mariátegui acreditava que nos períodos de grande convulsão social como o seu, os verdadeiros vanguardistas, ou "homens novos", eram aqueles que não somente afiavam os instrumentos críticos de suas próprias disciplinas através do contato com as tendências mais renovadoras, mas também procuravam superar as distâncias que aquelas disciplinas em geral impunham em relação aos assuntos cotidianos. Os melhores artistas vanguardistas (como Grosz, Girondo, Vallejo e Diego Rivera) eram aqueles que sintetizavam o virtuosismo técnico de uma variedade de estilos vanguardistas, permanecendo ao mesmo*

8. *Correspondencia (1915-1930)*, p. 258.

tempo em contato com a experiência do dia-a-dia. Os intelectuais vanguardistas eram aqueles que de alguma maneira podiam expor o status *fictício dos mitos humanos e ao mesmo tempo superar seu próprio ceticismo e mitigar oposições entre espírito e coração, crítica e engajamento [...]. O impacto político da arte e da atividade intelectual devia estar fundado não na participação do militante em partidos políticos ou elaborações de doutrina política, mas em sua capacidade de permanecer em contato, através do seu trabalho, com a vida cotidiana*[9].

Camilo Blas, Ilustrações em Amauta, *Lima, 1930.*

9. "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes", pp. 57-58.

Apresentação de Amauta[10]

José Carlos Mariátegui

Esta revista, no campo intelectual, não representa um grupo. Representa antes, um movimento, um espírito. Sente-se no Peru, há algum tempo, uma corrente, cada dia mais vigorosa e definida, de renovação. Chama-se aos responsáveis por essa renovação de vanguardistas, socialistas, revolucionários etc. A história ainda não os batizou definitivamente. Há entre eles algumas discrepâncias formais, algumas diferenças psicológicas. Mas por cima de suas diferenças, todos estes espíritos colocam o que os aproxima e os une: sua vontade de criar um Peru novo dentro de um mundo novo. A inteligência e a coordenação dos mais decididos desses elementos progridem gradualmente. O movimento intelectual-espiritual adquire, pouco a pouco, organicidade. Com o surgimento de *Amauta*, ele entra numa fase de definição.

Amauta teve um processo normal de gestação. Não nasceu de repente, por determinação exclusivamente minha. Eu cheguei da Europa com o propósito de fundar uma revista. Dolorosas vicissitudes pessoais não me permitiram cumpri-lo[11]. Mas este tempo não transcorreu em vão. Meu esforço articulou-se com o de outros intelectuais e artistas que pensam e sentem como eu. Há dois anos esta revista teria sido uma voz um tanto pessoal. Agora, é a voz de um movimento e de uma geração.

O primeiro resultado que nós, os colaboradores de *Amauta*, nos propomos obter é o de nos entendermos e o de nos conhecermos melhor a nós mesmos. O trabalho da revista nos unirá mais. Ao mesmo tempo que atrairá outros bons elementos, afastará alguns flutuantes e de pouco entusiasmo, que no momento cortejam o vanguardismo, mas que, tão logo este lhes peça um sacrifício, apressam-se em deixá-lo. *Amauta* sujeitará os homens da vanguarda – militantes e simpatizantes – ao crivo, até separar o joio do trigo. Produzirá ou precipitará um fenômeno de polarização e concentração.

Não será demais declarar expressamente que *Amauta* não é uma tribuna livre, aberta a todos os ventos do espírito. Nós, que fundamos esta revista, não concebemos uma cultura e uma arte agnósticas. Não fazemos nenhuma concessão ao critério geralmente falaz da tolerância das idéias. Para nós há idéias boas e idéias más. No prólogo do meu livro *La Escena Contemporánea*, escrevi que sou um homem com uma filiação e uma fé. O mesmo posso dizer desta revista, que repudia tudo o que é contrário à sua ideologia assim como tudo o que não traduz ideologia alguma.

10. Publicado em *Amauta* 1 (set. 1926) [Tr. AMMC e MLB].

11. Mariátegui está se referindo às suas condições de saúde. Ele praticamente convalesceu durante todo o ano de 1924.

Para apresentar *Amauta*, são dispensáveis palavras solenes. Quero prescrever desta revista a retórica. Parecem-me absolutamente inúteis os programas. O Peru é um país de rótulos e de etiquetas. Façamos por fim alguma coisa com conteúdo, vale dizer, com espírito. *Amauta* por outra parte não tem necessidade de um programa; tem necessidade unicamente de um destino, de um objetivo.

O título provavelmente trará preocupação a alguns. Isto se deverá à importância excessiva, fundamental, que tem entre nós o rótulo. Não se considere neste caso a acepção estrita da palavra. O título traduz apenas nossa adesão à Raça, reflete somente nossa homenagem ao Incaísmo. Mas especificamente a palavra *Amauta* adquire com esta revista uma nova acepção. Vamos criá-la outra vez.

O objetivo desta revista é o de colocar, esclarecer e conhecer os problemas peruanos de acordo com perspectivas doutrinárias e científicas. Mas consideraremos o Peru sempre dentro do panorama do mundo. Estudaremos todos os grandes movimentos de renovação política, filosófica, artística, literária e científica. Tudo aquilo que é humano é nosso. Esta revista vinculará os homens novos do Peru, primeiro aos dos outros povos da América, em seguida aos dos outros povos do mundo.

Nada mais acrescentarei. Haverá de ser muito pouco perspicaz aquele que não se der conta de que no Peru nasce, neste momento, uma revista histórica.

Aniversário e Balanço[12]

José Carlos Mariátegui

Amauta chega com este número ao seu segundo aniversário. Esteve a ponto de naufragar no número 9, antes do primeiro aniversário. A advertência de Unamuno – "revista que envelhece, degenera" – teria sido o epitáfio de uma obra ressoante mas efêmera. Mas *Amauta* não nasceu para ser episódica e sim para ser história e para fazê-la. Se a história é criação dos homens e das idéias, podemos encarar com esperança o futuro. Nossa força é constituída por homens e idéias.

A primeira obrigação de toda obra, do gênero da que *Amauta* se impôs, é esta: durar. A história é duração. É inócuo o grito isolado, por mais profundo que seja seu eco; importa a pregação constante, contínua, persistente. Não importa a idéia perfeita, absoluta, abstrata, indiferente aos fatos, à realidade mutante e móvel; importa a idéia fecundante, concreta, dialética, operante, rica em potência e capaz de movimento. *Amauta* não é um divertimento nem um jogo de intelectuais puros: professa uma idéia histórica,

12. Publicado em *Amauta* 17 (set. 1928) [Tr. AMMC e MLB].

confessa uma fé ativa e múltipla, obedece a um movimento social contemporâneo. Na luta entre dois sistemas, entre duas idéias, não nos ocorre sentirmo-nos espectadores nem propositores de um terceiro termo. A originalidade em excesso é uma preocupação literária e anárquica. Em nossa bandeira escrevemos apenas esta singela e grande palavra: Socialismo. (Com este lema afirmamos nossa absoluta independência diante da idéia de um Partido Nacionalista, pequeno-burguês e demagógico.)

Quisemos que *Amauta* tivesse um desenvolvimento orgânico, autônomo, individual e nacional. Por isso, começamos por buscar seu título na tradição peruana. *Amauta* não devia ser um plágio, nem uma tradução. Tomávamos uma palavra incaica, para criá-la novamente. Para que o Peru índio e a América indígena sentissem que esta revista era sua. Apresentamos *Amauta* como a voz de um movimento e de uma geração. *Amauta* foi, nestes dois anos, uma revista de definição ideológica, que recolheu em suas páginas as proposições de quantos, com título de sinceridade e competência, quiseram falar em nome desta geração e deste movimento.

O trabalho de definição ideológica nos parece cumprido. Como quer que seja, já ouvimos as opiniões categóricas, decididas a se expressarem. Todo debate se abre para os que opinam e não para os que se calam. A primeira jornada de *Amauta* está concluída. Na segunda jornada, já não necessita chamar-se revista da "nova geração", da "vanguarda", das "esquerdas". Para ser fiel à Revolução, basta-lhe ser uma revista socialista.

"Nova geração", "novo espírito", "nova sensibilidade", todos estes termos envelheceram. O mesmo se há de dizer destes outros rótulos: "vanguarda", "esquerda" e "renovação". Foram novos e bons em sua hora. Servimo-nos deles para estabelecer demarcações provisórias, por razões contingentes de topografia e orientação. Hoje já são muito genéricos e imprecisos. Sob esses rótulos, começam a passar pesados contrabandos. A nova geração não será efetivamente nova senão na medida em que saiba ser, finalmente, adulta, criadora.

A mesma palavra Revolução, nesta América das pequenas revoluções, presta-se muito ao equívoco. Temos que reivindicá-la rigorosa e intransigentemente. Temos que restituir-lhe seu sentido estrito e cabal. A revolução latino-americana será nada mais nada menos do que uma etapa, uma fase da revolução mundial. Será, simples e puramente, a revolução socialista. A esta palavra, podemos acrescentar, conforme os casos, todos os adjetivos que quisermos: "antiimperialista", "agrarista", "nacionalista-revolucionária". O socialismo supõe, antecede e abarca a todos.

À América do Norte capitalista, plutocrática, imperialista, só é possível opor eficazmente uma América Latina ou ibérica, socialista. A época da livre-concorrência na economia capitalista terminou em todos os campos e em todos os aspectos. Estamos na época dos monopólios, vale dizer, dos impérios. Os países latino-americanos chegam com atraso à competição capitalista. Os primeiros postos já estão

definitivamente determinados. O destino destes países, dentro da ordem capitalista, é de simples colônias. A oposição de idiomas, de raças, de espíritos, não tem nenhum sentido decisivo. É ridículo falar ainda do contraste entre uma América saxônica materialista e uma América latina idealista, entre uma Roma morena e uma Grécia clara. Todos esses são tópicos irremediavelmente desacreditados. O mito de Rodó[13] já não atua – não atuou nunca – útil e fecundamente sobre os espíritos. Descartemos, inexoravelmente, todas estas caricaturas e simulacros de ideologias e encaremos, séria e francamente, a realidade.

O socialismo não é, certamente, uma doutrina indo-americana. Mas nenhuma doutrina, nenhum sistema contemporâneo o é nem o pode ser. O socialismo, ainda que tenha nascido na Europa como o capitalismo, não é, tampouco, específico nem particularmente europeu. É um movimento mundial, ao qual não se subtrai nenhum dos países que se movem dentro da órbita da civilização ocidental. Esta civilização conduz, com força e com meios de que nenhuma civilização dispôs, à universalidade. Indo-américa, nesta ordem mundial, pode e deve ter individualidade e estilo, mas não uma cultura nem um destino particulares. Há cem anos, devemos nossa independência como nações ao ritmo da história do Ocidente, que desde a colonização nos impôs indubitavelmente seu compasso. Liberdade, Democracia, Parlamento, Soberania do Povo, todas as grandes palavras que pronunciaram nossos homens de então, procediam do repertório europeu. A história, no entanto, não mede a grandeza desses homens pela originalidade destas idéias mas pela eficácia e gênio com que as serviram. Os povos que mais se projetam no continente são aqueles em que elas se enraizaram mais profundamente. A interdependência, a solidariedade dos povos e dos continentes eram, porém, naquele tempo, muito menores do que neste. O socialismo está na tradição americana. A mais avançada organização comunista, primitiva, que registra a história, é a incaica.

Não queremos, certamente, que o socialismo seja na América decalque e cópia. Deve ser criação heróica. Temos que dar vida, com nossa própria realidade, em nossa própria linguagem, ao socialismo indo-americano. Eis aqui uma missão digna de uma geração nova.

Na Europa, a degeneração parlamentar e reformista do socialismo impôs, depois da guerra, designações específicas. Nos países onde esse fenômeno não se produziu, porque o socialismo surgiu recentemente em seu processo histórico, a velha e grande palavra conserva intata sua grandeza. A história a manterá também, amanhã, quando as necessidades contingentes e convencionais de demarcação, que hoje distinguem práticas e métodos, tenham desaparecido.

13. Aqui Mariátegui refuta a filosofia arielista de José Enrique Rodó, exposta em *Ariel*.

Capitalismo ou socialismo. Este é o problema de nossa época. Não nos antecipamos às sínteses, às transações que só se podem operar na história. Pensamos e sentimos, como Gobetti, que a história é um reformismo, mas com a condição de que os revolucionários atuem como tais. Marx, Sorel, Lênin, eis aí os homens que fazem a história.

É possível que muitos artistas e intelectuais afirmem que acatamos absolutamente a autoridade de mestres irremediavelmente compreendidos no processo por *la trahison des clercs*[14]. Confessamos, sem escrúpulo, que nos sentimos nos domínios do temporal, do histórico, e que não temos nenhuma intenção de abandoná-los. Deixemos, com suas desventuras estéreis e suas lacrimosas metafísicas, os espíritos incapazes de aceitar e compreender sua época. O materialismo socialista encerra todas as possibilidades de ascensão espiritual, ética e filosófica. Nunca nos sentimos mais decidida, eficaz e religiosamente idealistas do que ao assentar firmemente a idéia e os pés na matéria.

14. *La Trahison des Clercs* (1927), conhecido livro de Julien Benda.

AMAUTA

¿Y AHORA?

LA INTERVENCION ITALIANA EN LA GUERRA,
POR JOSE CARLOS MARIATEGUI

LA REVOLUCION COLONIAL Y LA CUESTION CHINA.
POR ERCOLI

¿QUE ES EL ARPA?
POR JULIO ANTONIO MELLA

LA REFORMA UNIVERSITARIA EN LA ARGENTINA,
POR R. MARTINEZ DE LA TORRE

ELOGIO DE JOSE CARLOS MARIATEGUI,
POR GAMALIEL CHURATA

Año IV

ACOSTO-SEPTIEMBRE DE 1930

SOCIEDAD EDITORA "AMAUTA"
CASILLA DE CORREO 2107
WASHINGTON, IZQUIERDA 544-970

Amauta *32, Lima, 1930.*

Cuba

• Alejo Carpentier *et al.*, "Ao Levantar Âncora", *revista de avance* (1927)

A METÁFORA *do barco zarpando, presente no título da revista argentina* Proa, *é retomada em "Ao Levantar Âncora", texto de abertura da* revista de avance, *publicada em Havana a partir de 1927: "[...] sua tripulação é escassa e todos, bem ou mal, sabemos nadar". Esses marinheiros de primeira viagem são Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier e Martí Casanovas. Embora conhecida como* revista de avance, *seu título mudou de ano para ano, de acordo com o desejo de movimento enunciado no texto:* 1927, 1928, 1929 *e* 1930. *Nesses quatro anos, a* revista de avance *se firmou como o órgão mais importante de renovação estética e de preocupação política em Cuba.*

Dos seus cinqüenta números, merecem destaque aqueles dedicados a Ramón Gómez de la Serna, ao México e aos seus escritores, a José Martí, a Waldo Frank, além de uma homenagem póstuma a José Carlos Mariátegui. De todas as revistas da época, a revista de avance *talvez seja a mais refratária à influência norte-americana – o que não a impede de divulgar as obras de Ezra Pound, Sinclair Lewis, John dos Passos e outros. Intimamente vinculada às artes plásticas, pode-se considerar, segundo Carlos Ripoll, inaugurada a vanguarda em Cuba a partir de 1927, quando a* revista de avance *organiza a exposição "Arte Nova"*[1].

*Uma das novas vertentes exploradas pela revista é a da poesia negra. Também teve lugar na publicação a poesia "pura", ou experimental, de Manuel Navarro Luna (*Surco, *1928) e de Mariano Brull (*Poemas en Menguante, *1928), a quem Alfonso Reyes dedicara um artigo sobre as* jitanjáforas. *Por fim, a revista incluía ainda uma tendência de cunho proletário e socialista, representada pela poesia de Regino Pedroso.*

Além de abrir espaço para o que havia de mais renovador nas artes, a revista de avance *soube vincular-se às melhores revistas hispano-americanas da época (*Amauta, Contemporáneos, La Pluma, Repertorio Americano *etc.). E também soube divulgar escritores que se tornariam posteriormente grandes nomes das letras e da cultura hispano-americana:*

1. Carlos Ripoll, *Índice de la* revista de avance, p. 10. Ver, também, do mesmo autor, *La Generación del 23 en Cuba*.

Carpentier, Asturias, Mariátegui, Vallejo, Borges, Alfonso Reyes etc. Nota-se, na revista de avance, *uma preocupação pela definição do "caráter cubano", no mesmo movimento que produziria o* Retrato do Brasil, *de Paulo Prado, ou o* Macunaíma, *de Mário de Andrade. Nesse sentido, Jorge Mañach, um dos diretores, publica em 1928 um pequeno clássico,* Indagación del Choteo, *no qual tenta delinear os contornos de uma identidade nacional cubana.*

Ao Levantar Âncora[2]

Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichazo, Jorge Mañach, Juan Marinello

Eis aqui um novo baixel nos mares da nossa inquietude. Leva ao vento um galhardete alto, agudo e azul. Para a emergência possível, bandeirola vermelha. O que não vai na sua bagagem é a bandeira branca das capitulações.

Pois, ainda que dizê-lo soe um pouco enfático, esta embarcação zarpa com certo brio heróico, disposta a afundar, como tantas outras, se lhe soprasse vento adverso; mas negando-se de antemão a todo patético reboque. Afinal de contas, a sua tripulação é escassa e todos, bem ou mal, sabemos nadar.

Aonde vai esta proa simples que diz *1927*?

Se soubéssemos, a aventura perderia todo o gosto. O prazer fecundo da vida, dizem, com razão, que não está na contemplação dos propósitos, mas no esforço para consegui-los. Vamos em direção a um porto – Mítico? Incerto? – ideal de plenitude; em direção a uma miragem talvez de melhor civilidade, de hombridade mais cabal.

Mas não alimentamos muitas ilusões. O imediato em nossa consciência é um apetite de claridade, de novidade, de movimento. Por ora só nos tenta a diáfana pureza que se goza mar afora, longe da praia suja, mil vezes pisada, onde se secam, diante do olhar irônico do mar, os navios imprestáveis ou os que já fizeram a sua jornada. Mar afora, até que se sinta um fervor de infinito sob os pés!

Tampouco há afã de pesca incidental na excursão. Os peixes já estão por demais predispostos contra essa laia de barquinhos literários, e não somos tão ingênuos a ponto de pretendermos "entupi-los" em redes intelectuais. Saímos, pois, rigorosamente à aventura, para contemplar estrelas – que é sempre uma saudável faina – para ver, enfim, se por acaso topamos com alguma ilhota que não tenha ar provinciano e onde possamos nos erguer em toda a nossa estatura.

Modestos como somos, levamos, isso sim, a nossa pequena antena, pronta para tantas mensagens de outras terras e de outros mares quantas possamos interceptar em

2. Publicado em *revista de avance* 1 (mar. 1927) [Tr. NMG].

nossa rota. Nós as deciframos, e até pode ser que sejamos alguma vez ousados para respondê-las.

Agora embarcamos apenas cinco. Tivemos medo de que a pequena nau pudesse soçobrar se a carregássemos, assim, sem mais nem menos, com muito pesadume letrado. O que não obsta a que, a cada saída, recebamos a bordo um ou outro passageiro de discreta companhia. Nem é preciso dizer que não há, em *1927*, lugar nem esconderijo para os clandestinos da literatura.

Uma explicação importante: escrevemos na proa este nome, este número:

1927

Não que acreditemos que *1927* não signifique nada, entretanto. No ano que vem, se ainda continuarmos navegando, poremos na proa *1928*; e no outro *1929*; e assim por diante... Queremos movimento, mudança, avanço, até no nome! E uma independência absoluta – até do Tempo!

Já levantamos âncora. Aos que nos saúdem cordialmente de outras embarcações ou da praia, a nossa saudação.

OS CINCO

1927

revista de avance

QUINCENAL

Año 1. Núm. 1. La Habana. Marzo 15 de 1927

30 CTS.

SUMARIO:

Al levar el ancla, por "Los cinco".—Vanguardismo, por Jorge Mañach.—Una escuela para para inmigrantes ricos, por Luis Araquistáin.—Arte y Artistas: Rafael Blanco, por Martí Casanovas.—Una versión poética, por Mariano Brull.—El patriarcado, por José Rafael Pocaterra.—Crítica y contracrítica, por Francisco Ichaso. —Almanaque: Exposición Gattorno.—Ilustraciones de Adia M. Yunkers, Angelo, Rafael Blanco, Luis López Méndez y Antonio Gattorno.

APARTADO 2228
La Habana

revista de avance *1, Havana, (1927).*

Uruguai

• [Alberto Zum Felde], "Programa", *La Pluma* (1927)

La Pluma *(1927-1931), dirigida por Alberto Zum Felde (1889-1976), é o órgão mais importante da renovação estética uruguaia dos anos 1920. Seu "Programa" tenta fazer um histórico das revistas que a antecedem, desde o final do século XIX. Tal apanhado, contudo, omite a verdadeira precursora da vanguarda uruguaia, a revista* Los Nuevos *(1920), dirigida por Ildefonso Pereda Valdés. Nela já encontramos poemas do cubismo francês de Apollinaire e do ultraísmo espanhol de Gerardo Diego, assim como um ensaio sobre a nova literatura norte-americana.* La Cruz del Sur *(1924-1931) aparece mencionada no "Programa" de* La Pluma *como sendo dirigida por um dinâmico grupo de jovens escritores e artistas. Comprometidos com as tendências estéticas avançadas, eles têm, entre outros, o mérito de recuperar três grandes poetas modernos franco-uruguaios: Lautréamont, Laforgue e Supervielle.*

La Pluma *pretende manter-se acima de ideologias e de correntes estéticas: "Não vem exercer propaganda doutrinária; não hasteia bandeira de escola". Mesmo assim, já no primeiro número, toma partido na questão do "meridiano intelectual da América", e publica, de Mariátegui, "Nativismo e Indigenismo na Literatura Americana"* *(ver p. 636)**. Também o peruano Serafín Delmar [Reynaldo Bolaños] publica uma matéria, esteticamente engajada, sobre os poetas da Revolução mexicana. Há no entanto uma proposta de ecletismo seletivo, que de certa maneira resultou num vastíssimo e enriquecedor repertório.*

No décimo segundo número, de junho de 1929, o editorial "Nuestra Primera Etapa" faz um balanço dos três primeiros anos, no qual La Pluma *se reafirma como sendo "uma revista acima das doutrinas e das escolas, alheia às seitas e aos círculos, que refletiu fielmente em suas páginas o movimento intelectual e artístico da República, sendo ao mesmo tempo um órgão que transmitiu ao país o movimento intelectual e artístico do mundo, atendo-se a todas as correntes renovadoras e às batidas mais fortes da consciência universal".*

Apesar de todos esses senões, a revista caracteriza-se por um cosmopolitismo salutar e renovador. É nesse sentido que Pereda Valdés escreve sobre "El Ultraísmo en América", o poeta mexicano Xavier Villaurrutia elabora um "Guía de Poetas Norteamericanos". La Pluma *também abre espaço para autores brasileiros, como Graça Aranha, que, em "O Espírito*

Acadêmico", faz uma catilinária contra a Academia Brasileira de Letras, anexando uma carta na qual se desliga desta instituição e afirma que "a Academia é uma contradição do espírito moderno que agita e transforma todo o Brasil". Outra nota, "O Brasil Intelectual", é uma chamada de atenção sobre a produção cultural no Brasil, visando a uma divulgação de caráter mais geral. Por fim, há o ensaio "Panorama Literário: O Vanguardismo no Brasil", de Peregrino Júnior, um dos ensaios mais completos sobre o modernismo brasileiro. Nele são mencionadas as diferenças entre o grupo carioca e o paulista, a crítica ao modernismo, e os grupos de Festa *e de* Verde, *reproduzindo o manifesto deste. Provavelmente, foram as relações de Pereda Valdés (que publica nessas duas revistas brasileiras) e a proximidade com o Brasil que possibilitaram esse intercâmbio mais intenso.*

Em síntese, nas palavras de Gloria Videla, que se deteve com minúcia e inteligência na análise da revista, "La Pluma *documenta o fluxo do vanguardismo sobre autores uruguaios procedentes de gerações anteriores, as relações entre vanguardismo e nativismo ou vanguardismo e negrismo, a intensificação do movimento de 1927, e seu rápido declínio a partir de* 1928"[1].

Programa[2]

[Alberto Zum Felde]

La Pluma aparece com o propósito de realizar – na medida do possível e dentro das condições da hora – a aspiração sempre ativa e nunca satisfeita, de afirmar, acima das dificuldades econômicas do meio e acima da indiferença da maioria, a existência de uma revista puramente intelectual, cujas páginas sejam ao mesmo tempo um amplo expoente da mentalidade nacional no plano das letras, da ciência e da arte, e um órgão que reflita o movimento intelectual do mundo em todas aquelas facetas que interessem positivamente ao desenvolvimento da nossa cultura.

Todas as realizações tentadas até hoje neste sentido viram-se frustradas numa dura luta contra a apatia do meio. As revistas desta índole aparecidas no país não conseguiram se manter por falta de base material e morreram pouco depois de terem aparecido, por asfixia econômica, entre o desânimo dos seus sequazes, ou levaram por algum tempo uma vida incerta e precária, graças às heróicas injeções extraídas com dor do bolso dos seus próprios redatores.

1. Gloria Videla, "Poesía de Vanguardia en Iberoamérica a través de la Revista *La Pluma*, de Montevideo (1927-1931)", p. 340. Para informações de caráter mais geral, ver Emir Rodríguez Monegal, "El Olvidado Ultraísmo Uruguayo".
2. Publicado em *La Pluma* 1 (ago. 1927) [Tr. NMG].

ALBERTO ZUM FELDE
Director

BERTANI, ELGUE & Cía.
Editores

Redacción y Administración
18 de Julio, 985

Año I - Volúmen I
Agosto de 1927

MONTEVIDEO

J. FLORENSA, Imp.—Cerrito 740

La Pluma *1, Montevidéu, 1927.*

Não gostaríamos de pecar por injustiça ao citarmos, na bibliografia histórica de nossas revistas de letras, os esforços de maior categoria. Porém, entre o contínuo trânsito das pequenas revistas efêmeras – juvenis na sua maioria – que se sucederam como vegetação sem raízes, cabe lembrar, porque agitaram, na sua hora, a vida intelectual do país, sendo representativas de um estado de cultura, as seguintes:

Os *Anales del Ateneo*, que documentam o magnífico movimento cultural da juventude ateneísta[3] – por volta de 1885 – com sua elegante contenda dialética entre o romantismo que estava acabando e o positivismo que despontava, desenvolvendo-se sobre o fragor de um dos momentos mais intensos – na formação política da República – da luta do espírito civil e cívico contra o predomínio militar e caudilhesco. *La Revista Nacional* que, em fins do século passado, foi dirigida por [José Enrique] Rodó, [Víctor] Pérez Petit, Martínez Vigil e outros amigos – que na ocasião representavam uma nova onda de juventude e de renovação da mentalidade nacional que já foi deixada muito atrás pelo curso evolutivo da Vida – e em cujas páginas colaborou o que havia de mais seleto naquela geração.

La Revista e *La Nueva Atlántida*, fundadas por [Julio] Herrera y Reissig nos primórdios do Novecentos, ambas de duração muito curta, porém significativas, porque nelas se afirmava o movimento simbolista nas letras, do qual foi centro em nosso país o poeta de *La Torre de los Panoramas*. *La Revista Nueva*, de origem universitária, publicada em 1902, que, apesar de acolher seletas colaborações literárias, deu preferência aos trabalhos acadêmicos, distinguindo-se em nossa história intelectual pela doutrinação do positivismo spenceriano que a inspira. *Vida Moderna* que, sob a direção de [Raúl] Montero Bustamante, apareceu em duas épocas diferentes (1901-1903 e 1911), reunindo em suas páginas o melhor da intelectualidade que atuava nesses momentos nas letras e no direito, e caracterizando-se, no entanto, por certa tendência conservadora, tanto no aspecto filosófico como no literário. *Bohemia* que, pouco antes da crise mundial da grande guerra, refletia o entusiasmo de uma plêiade de escritores sob cujas formas literárias palpitava uma generosa ideologia social.

E, em datas mais próximas: *Pegaso*, que conseguiu se manter galhardamente durante dois ou três anos, com a cooperação eclética de todos os escritores nacionais e graças à louvável contribuição pecuniária de amigos ilustres; *Teseo*, órgão da associação intelectual de mesmo nome, inspirada numa severa seleção de valores; e *La Cruz del Sur*, que continua sendo publicada com relativa normalidade sob o patrocínio de um

3. A "juventude ateneísta" era um grupo que se reunia em El Ateneo de Montevidéu e publicava em *Los Anales del Ateneo*; tinha como integrantes, entre outros, José Pedro Varela, Juan Carlos Gómez e Luis Melián Lafinur.

dinâmico grupo de escritores e de artistas jovens, engajados nas tendências estéticas avançadas.

La Pluma aparece com a experiência de todos esses esforços precedentes, querendo apoiar sobre bases firmes, de segura normalidade, a existência durável que, para todas as revistas do gênero, sempre foi um problema pendente e arriscado.

Nosso meio cultural ainda não é suficientemente denso para poder manter com vida autônoma, apenas com o produto da venda, uma boa revista de arte e estudos. O número de leitores aos quais tal gênero de publicações interessa constantemente é inferior ao limite do custo. Restam, então, dois recursos: a subvenção oficial – meio precário – e o anúncio comercial, até hoje pouco favorável a publicações dessa índole.

Os editores de *La Pluma* optaram pelo anúncio, já que a inteligente atividade dos seus planos lhes propiciou, por exceção, a cooperação ampla dos homens de negócio. O comércio e a indústria nacional se honram ao se associarem assim à finalidade intelectual desta Revista, contribuindo – numa significativa solidariedade de esforços – para o desenvolvimento da cultura integral. Quanto ao mais, nossa época já eliminou os velhos preconceitos românticos que estabeleciam a incompatibilidade do campo intelectual e do campo econômico; o intelectual e o homem de negócios não têm por que se olharem como inimigos por cima de suas fronteiras; guardando cada um a autonomia das atividades às quais os seus diferentes temperamentos os conduzem, ambos podem e devem colaborar no desenvolvimento coletivo. A vida assume uma diversidade de formas para a complexidade dos seus processos. Cada qual cumpre uma finalidade necessária. A intelectualidade de nosso tempo já não cabe em torres de marfim. Os anúncios, que constelam as noites das nossas agitadas cidades atuais com os seus arabescos elétricos, bem podem ser mostrados nas páginas de uma revista de letras.

Este feliz consórcio permite, além do mais, oferecer ao público o exemplar desta Revista a um preço mínimo, desconhecido até hoje para tal gênero de publicações, o que, aumentando a sua difusão na massa social, aumenta a sua capacidade como fator de cultura.

E é assim que, pela primeira vez depois de tantas históricas tentativas, uma revista de letras, ciência e arte nasce, em nosso meio, dotada de uma excelente vitalidade própria que, garantindo-lhe longa e robusta existência, a capacita para cumprir livremente os seus fins intelectuais.

La Pluma não é órgão de nenhuma entidade determinada, nem responde a nenhum dogmatismo exclusivo. Não vem exercer propaganda doutrinária; não hasteia bandeira de escola. Inteiramente desligada de todo círculo literário, dispõe-se a permanecer acima das rivalidades e ressentimentos dos grupos e das pessoas, sem compromissos de amizade

nem pretensões de inimizade com ninguém. E, desde logo, manter-se-á rigorosamente à margem de toda questão de política interna, com a única exceção dos estudos de caráter histórico, embora se refiram à nossa história política.

As suas páginas estarão, portanto, abertas a toda colaboração, qualquer que seja a sua tendência estética ou ideológica, sem outra condição a não ser a qualidade. O ecletismo – norma necessária de uma revista que aspira abranger o complexo da intelectualidade nacional – tem o seu próprio limite na necessidade de seleção. Posto que aspira ser – assim mesmo – um órgão o mais amplamente representativo possível, só deve dar lugar aos valores de seleção em relação ao meio.

Este ecletismo relativo não implica, entretanto, a neutralidade, na medida em que esta signifique passividade indiferente ou diplomacia acomodatícia. A Diretoria de *La Pluma* tem as suas opiniões definidas e se reserva o direito de formular os seus juízos, seja na crítica literária ou no comentário dos fatos. Mas os juízos da Diretoria são, do mesmo modo, independentes do juízo dos seus colaboradores.

Para estes, vigora apenas o critério geral de seleção; aqueles têm ao seu encargo uma avaliação mais especial.

Mas como a franqueza será sempre uma das principais virtudes de todo juízo e de toda atitude de *La Pluma*, começaremos a exercê-la desde já, declarando que toda avaliação crítica nossa – tanto no aspecto estético como no ideológico – responderá ao sentido do nosso tempo.

Mesmo aberta a toda modalidade de arte e de pensamento, *La Pluma* tende a propiciar especialmente as expressões próprias desta época de profunda revisão da cultura ocidental e a abrir caminho para as correntes renovadoras surgidas no seio tumultuado do Novecentos. E declara que, assim como será essencialmente contrária a todo dogmatismo em filosofia e em ciência, será oposta a todo academicismo em letras e em artes.

Isso não significa no entanto que, literalmente, seja esta uma revista de vanguarda. Não poderia sê-lo, ainda que quisesse, dado o caráter de amplitude editorial do seu programa e a sua aspiração a se difundir nas diversas zonas do nosso ambiente cultural; mas tampouco gostaria de sê-lo, ainda que pudesse, em sentido estrito, porque isso inibiria, em grande parte, a sua independência crítica; e ela quer manter a sua ação crítica também sobre as modalidades de vanguarda, colocando-se numa posição histórica. Há uma coisa que deve marchar sempre na frente e por cima de todas as vanguardas: o espírito vigilante.

Mas, como costumamos dizer, *La Pluma* não só quer ser um órgão que reflita a atividade intelectual do país – projetando-a para o exterior – mas também quer ser um órgão que capte a atividade intelectual do mundo, projetando-a para o interior.

Cumprirá, assim, o duplo imperativo da nossa realidade platense, aberta, como o estuário, a todas as correntes do mundo e da nossa jovem cultura em formação, que precisa ainda, e por muito tempo mais, nutrir-se da maturidade cultural do Velho Mundo.

La Pluma sustenta o princípio da autonomia intelectual da América e acredita que todo esforço cultural deve propender, em nosso meio, ao desenvolvimento da personalidade própria, na qual o espírito comum do Ocidente se encarne em formas mais puras e plenas, e pela qual a civilização, de cujos elementos nascemos, seja enriquecida com novos elementos.

Entende, porém, que a formação dessa personalidade deverá operar-se num processo de assimilação e renovação dos elementos da cultura ocidental, assim como a nossa população platense e as nossas características se estão formando pela fusão e renovação dos elementos imigratórios. Nossa cultura requer a imigração intelectual, como o nosso território requer a imigração étnica. Estar atenta ao movimento intelectual do mundo é, pois, uma necessidade e um dever que nossa revista se propõe cumprir rigorosamente. *La Pluma* terá instalada em seu mirante uma potente estação radiotelegráfica cujas sutis antenas receberão – em ondas de toda longitude – as mensagens de cinco continentes.

Ao aparecer no campo do jornalismo – com os principais pontos do seu programa definidos – *La Pluma* envia uma saudação fraterna a todos os homens que, nas diversas atividades culturais, dentro e fora do país, colaboram na obra da evolução humana.

A Direção

Equador

• Gonzalo Escudero, "Hélice", *Hélice* (1926) • "Lampadario", *Lampadario* (1931) • "Nervio", *Nervio* (1934)

No período que vai de 1918 a 1934[1]*, o Equador não escapa das tensões que caracterizam na época todos os movimentos de vanguarda na América Latina: um radicalismo estético que, no final dos anos 1920, se volta de forma muito acentuada para preocupações de cunho social. A vanguarda equatoriana não chega a produzir projetos renovadores – como o criacionismo, o ultraísmo ou o estridentismo –, mas em compensação beneficia-se de intenso intercâmbio e da importação de idéias. Nesse sentido, as primeiras ressonâncias européias vêm do escritor e diplomata equatoriano César E. Arroyo, responsável pelo setor hispano-americano da revista madrilena* Cervantes, *dirigida por Rafael Cansinos-Asséns*[2]*. A presença de Arroyo na revista que fundou o ultraísmo espanhol deve ter contribuído para tornar esse movimento conhecido no Equador. Mais ainda, no artigo "La Nueva Poesía en América. La Evolución de un Gran Poeta" (1919)*[3]*, Arroyo estabelece a nova tradição poética através de três nomes fundamentais: Cansinos-Asséns, Vicente Huidobro e José Juan Tablada. Também a presença do poeta equatoriano Jorge Carrera Andrade na Europa, de 1928 a 1933, teve repercussões em seu país natal. Em seu segundo livro de poemas,* La Guirnalda del Silencio *(1926), já se encontra a metáfora ultraísta, com uso de imagens consideradas "breves fórmulas de máxima concreção visual"*[4]*. São de 1930 os primeiros* microgramas *de Carrera Andrade: formas poéticas que procuram a síntese,*

1. Adotou-se aqui a cronologia estabelecida em Humberto E. Robles, *La Noción de Vanguardia en el Ecuador*. Todos os documentos, assim como grande parte das informações aqui apresentadas, foram retiradas desse estudo.
2. Rememora César E. Arroyo em conferência proferida em Quito, em 1926: "[Cansinos-Asséns] e eu éramos os diretores da revista *Cervantes*, a primeira grande publicação madrilena que abriu suas páginas inquietas e emprestou ressonâncias continentais às audazes produções dos jovens inovadores, enquanto as outras revistas lhe negavam hospitalidade. Podemos, pois, dizer que tivemos em nossas mãos o ultraísmo recém-nascido, como se tem uma criança".
3. Publicada inicialmente em *Cervantes* (ago. 1919), e posteriormente em *Quito* (out. 1922).
4. J. Enrique Ojeda, "Jorge Carrera Andrade y la Vanguardia", p. 684.

inspiradas no estilo epigramático, no haiku *introduzido em língua espanhola por Tablada e nas* greguerías *de Ramón Gómez de la Serna.*

Se, por um lado, nota-se a influência pessoal através da transumância poética dos escritores de vanguarda, por outro, é nas revistas que reside a grande força de divulgação da nova sensibilidade. Nelas, o intenso intercâmbio e a contribuição de poetas das mais variadas origens legitima a vanguarda no seu sentido internacionalista, transformando-a em uma grande operação de tradução cultural. Sirva de exemplo a revista Savia *(1927) de Guayaquil, dirigida por Gerardo Gallegos, conforme a descrição de Humberto E. Robles:*

> Savia, *que não tem pouco de* Vanity Fair, *anuncia-se como um periscópio enfocado sobre os baluartes da juventude rebelde do mundo hispânico. O número dos "rebeldes" que preenchem as páginas da revista é longo e representativo: Gerardo Diego, Maples Arce, List Arzubide, Diego Rivera, Héctor Cuenca, Oliverio Girondo, Arqueles Vela, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, César Vallejo, Norah Lange, Pablo Neruda, José Carlos Mariátegui, Raúl Haya de la Torre. Todos são lidos. Tampouco faltam comentários sobre as últimas publicações hispânicas daqui e de acolá:* Martín Fierro, Ulises, Revista de Occidente, Tableros, La Gaceta Literaria, Alfar *e muitas outras. O intercâmbio é patente. Há fervor de atualidade e um claro desejo de estar a par do que está ocorrendo, e não apenas no mundo hispânico*[5].

Para ilustrar o amplo movimento das revistas de vanguarda no Equador, foram incluídos nesta antologia três textos que assinalam a passagem do estético para o ideológico. Primeiro, o editorial da revista Hélice *1, de abril de 1926, assinado pelo poeta Gonzalo Escudero. Texto de evidente inspiração huidobriana, nele aparece definida a função do artista como criador ("só o artista cria, multiplica e destrói"), a recusa da arte como forma imitativa, o belo como valor relativo, dando certa transcendência ao cosmopolitismo. Embora de 1926, esse texto ainda se encontra nas malhas do futurismo, com imagens mecânicas (conforme o próprio título da revista) e uma linguagem agressiva.*

O número inicial da revista quitenha Lampadario, *de fevereiro de 1931*[6]*, já denota uma certa transição. Conforme Humberto E. Robles,* Lampadario *"inclinava-se para a esquerda política, mas sem se comprometer com um programa de partidarismo estético". Seu editorial incorpora o conceito de vanguarda como "receptáculo definitivo do pensamento novo". No segundo número, publicado em abril de 1931, a revista lança uma enquete, com duas questões básicas: "O que é a vanguarda?" e "A importância do nativismo na vanguarda mundial". Nota-se nesta formulação (vanguarda-nativismo) a dupla vertente estético-ideológica da revista. O importante artigo de Jorge Carrera Andrade, "Esquema da Poesia de Vanguarda"* *(ver p. 481)**, surge como resposta a esta enquete.*

5. *La Noción de Vanguardia en el Ecuador*, pp. 42-43.
6. Na segunda fase, *Lampadario* passa a chamar-se *élan* (1932).

Por fim, há Nervio. Órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas, *que em meados da década de 1930 deixa inteiramente de lado as preocupações estéticas ou formais. Já em 1926 tinha sido fundado o Partido Socialista do Equador, filiado à Internacional Comunista. Revistas como* élan *(Quito),* América *(Quito),* Revista Universitaria *(Loja),* Hontanar *(Loja) e* Nervio *(Quito) se caracterizavam pela orientação socialista*[7]. *No editorial de* Nervio, *de setembro de 1934, sobressai o apelo contra as desigualdades sociais e a referência à América indígena. Nesses pressupostos, é inegável o legado de José Carlos Mariátegui.*

Hélice[8]

Gonzalo Escudero

Esta é a de nosso velívolo. Meteoro de luz que explode na luz, pedregulho de vento que morde o ar, disparo de sol que criva o sol.

Estética de mobilidade, de expansão, de dinamia. Nunca a natureza em nós, mas nós na natureza. Nômades torturados da beleza, temos sede. E eis que a convertemos em um pássaro de fogo para calcinar nosso Universo.

Compreendemos que a Arte é a alquimia da inverossimilhança, porque se a Arte fosse a verdade, a expressão artística não existiria. A criação seria então apenas um panorama imitativo e o látego de fogo se transformaria num esboço de resplendor.

A Arte é invertebrada como a nuvem. Transporta-se a si mesma com uma ductibilidade imperiosa. Não tem forma, nem cor, nem lógica, nem preceitos. Explode porque quer explodir. É a fluída pirotecnia do abuso.

Não existe a beleza, mas sim uma intenção subjetiva da beleza, nem existem as coisas belas, mas sim o prurido magnífico de transmutá-las em belas. Porque a relatividade estética é a mais patética das relatividades. Só o artista cria, multiplica e destrói. E tem apenas um feixe sensível de neurônios, cuja descarga faz chover constelações e tiritar as nádegas dos homens de bem.

Hélice: eis aí tudo. Uma sensibilidade aérea que esparge luminárias e que quer, com a sabedoria instantânea da intuição, decapitar a arte medíocre, a arte dos maiorais, dos burgueses, das domésticas e dos camareiros de hotel, a arte dos que congestionam seu semblante excrementício como gorilas e agitam suas extremidades simiescas quando um ar canalha invade seus ouvidos ou quando um cromo de lua, mar, barcaças e andorinhas se derrama nas suas retinas circulares, a arte do gregarismo da emoção, da uniformidade

7. Cf. Humberto E. Robles, *La Noción de Vanguardia en el Ecuador*, p. 59.

8. Publicado em *Hélice* (abr. 1926) [Tr. NMG, ARL, RPV].

inexorável, a que se plagia a si mesma e irrompe, como uma grafonola de aldeia, sempre sua algazarra de mulher grávida.

Cosmopolitismo, audácia, autenticidade. O simbolismo da hélice é pródigo: um perpétuo adejar de pás que giram sobre si mesmas. Ela dominará a montanha fumegante, a baforada do furacão, a jibóia constritora da nossa América, para universalizar a arte da terra autóctone, porque a criação local não exuma as criações estranhas, ao contrário, as assimila, agrega e identifica sob o teto solarengo.

Niilistas, sem mestres nem semideuses, proclamamos a destruição da natureza, para criá-la de novo. Então faremos a luz.

A Arte espera um dilúvio universal. Enquanto isso, construímos com nossos sentidos atônitos uma arca de Noé, diáfana, de arquitetura estilizada e de volume impecável, para fazê-la flutuar sobre todos os oceanos. Ela se elevará sobre a mais alta tromba d'água e não permitirá que a invadam os casais zoológicos. Assim proscreveremos a besta humana. E um arco-íris trêmulo cairá sobre nossa hélice, como uma grinalda.

Lampadario[9]

Uma necessidade imediata e inadiável de unificação e seleção subseqüente de valores literários, genuinamente de vanguarda ou modalidades a ponto de desembocar nela, dentro do grande movimento protéico e multifásico – que fez transbordar as represas das estéticas de ontem, superando a realidade com técnica e ideologias novas e que se insinua, ainda balbuciante, escoriforme, mas sempre em crescimento, nas últimas gerações intelectuais do país – foi a causa, a mola criadora, essencial e predominante, que determinou o aparecimento de *Lampadario.*

Lampadario anseia ser um receptáculo definitivo do pensamento novo. Por isso responde a uma etiqueta doutrinária definida. E elaborou seus postulados ideológicos diretores, igualmente definidos.

A principal de nossas aspirações tende a se plasmar depurando o conteúdo artístico que, em moldes variados, em estruturas múltiplas ou com diversas fundições, expressou o momento social transitório com suas expectativas angustiosas, seus cataclismos políticos e crises econômicas, e com suas renovações germinando no meio da maré de inquietudes... Sob a pressão dos impulsos da confluência, nosso ideal forte quer a todo custo extrair a resultante de todas aquelas forças desagregadas, que até hoje têm estado operando dirigidas a diversos sentidos.

9. Publicado em *Lampadario* 1 (fev. 1931), e reproduzido em Humberto E. Robles, *La Noción de Vanguardia en el Ecuador* [Tr. NMG, ARL, RPV].

Nervio[10]

SEUS PRINCÍPIOS:

1. CRÊ: no Amanhã, na Terra, no trabalho, como pontos básicos do Problema Social. Na justiça sem dogmas; na Verdade, não como sofisma, mas como relatividade filosófica; no Esforço, como princípio do triunfo; na Liberdade não como culto, mas como sistema econômico; e na Igualdade.

2. PERSEGUE: o desvio classista: a iniciação de novas mentalidades; a independência em relação aos "círculos fechados", a cooperação, mas não o abuso de louvações ridículas; a divulgação sincera de nossos valores.

3. PROMETE: ajudar eficientemente os jovens que não encontrarem facilidades no caminho da Arte; fazer uma literatura nova, mas acessível, capaz de apontar novos rumos na ordem material e espiritual da vida; divulgar o movimento intelectual do país e dos demais países da Indo-América.

10. Publicado em *Nervio* 1 (set. 1934), e reproduzido em Humberto E. Robles, *La Noción de Vanguardia en el Ecuador* [Tr. NMG, ARL, RPV].

INDICE DE LA
NUEVA POESIA
AMERICANA

antología
de poesía
chilena
nueva

antologias

Página anterior: Índice de la Nueva Poesía Americana, *Buenos Aires, 1926;* Antología de Poesía Chilena Nueva, *Santiago, 1935.*

Índice da Nova Poesia Americana

• Alberto Hidalgo, "Prólogo I" • Vicente Huidobro, "Prólogo II" • Jorge Luis Borges, "Prólogo III"

O Índice de la Nueva Poesía Americana *(1926) é uma ambiciosa antologia de âmbito continental e seus três prólogos vêm assinados pelo peruano Alberto Hidalgo, o chileno Vicente Huidobro e o argentino Jorge Luis Borges. Dividido em oito países, o* Índice *apresenta 62 poetas da Argentina, Colômbia, Chile, Equador, México, Nicarágua, Peru, Uruguai e Venezuela. Essa antologia representa um esforço de integração continental único na época e, embora não seja uma seleção radical da vanguarda, nela estão presentes os poetas mais representativos dos diversos movimentos: Borges, Huidobro, Neruda, Maples Arce, List Arzubide, José Juan Tablada e César Vallejo.*

Os três prólogos são extremamente idiossincráticos. O primeiro, de Hidalgo, destaca-se por seu caráter ingênuo, para não dizer politicamente equivocado. O autor declara-se contrário à idéia de uma unidade cultural da América hispânica ao mesmo tempo em que é favorável ao expansionismo norte-americano, alegando "direitos naturais" ("[Os Estados Unidos] são os donos naturais de tudo isso"). O interesse do texto limita-se ao papel pioneiro que Hidalgo atribui a Huidobro na renovação das letras hispânicas contemporâneas[1].

O texto de Huidobro, por sua vez, abre com uma epígrafe reveladora do seu caráter narcisista, procurando sempre legitimar publicamente seu papel pioneiro na renovação da poesia de vanguarda hispano-americana. Seu prefácio, redigido em prosa poética – no estilo de seus manifestos ou textos introdutórios a Adán *e a* Altazor *– visa corroborar as idéias criacionistas, segundo as quais o poema é uma invenção racional em que o acaso ("o imprevisto") deve ser abolido; a relação texto/natureza volta a ser definida nos moldes já expostos de forma mais ampla no manifesto* Non serviam.

Borges, no terceiro prólogo, investe contra a retórica do século XIX, em especial a de Rubén Darío e Leopoldo Lugones, contra as influências estrangeirizantes e contra o "provin-

1. Para um estudo mais aprofundado sobre Alberto Hidalgo e suas inconsistências poéticas e ideológicas, ver Edgar O'Hara, "Alberto Hidalgo, Hijo del Arrebato".

cianismo melindroso exercido pela Academia". Coerente com a sua etapa mais nacionalista, a linguagem do texto é acriollada, *com expressões como "felicidá", "eternidá" etc. (optamos, na nossa tradução, por formas equivalentes como "felicidadi", "realidadi" etc.). Percebe-se, no projeto nacionalista de Borges, a tentativa de aproximar a linguagem oral da linguagem escrita, assim como Mário de Andrade propusera em sua "Gramatiquinha". Isso já se reflete nos seus três primeiros livros de poesia e em* El Idioma de los Argentinos *(1928).*

Apesar do tom xenófobo, Borges faz a defesa do ultraísmo, que ele mesmo importara de Madri alguns anos antes. É interessante observar que, nesse texto, volta a mencionar Maples Arce, fundador do estridentismo mexicano, e cujo primeiro livro de poemas, Andamios Interiores *(1922), já resenhara na revista* Proa. *Posteriormente Borges faria uma revisão total dessas posturas, promovendo a reavaliação de Darío e de Lugones, eliminando os* criollismos *nas sucessivas reedições dos poemas, adotando uma crescente cosmopolitização em seus textos poéticos e ficcionais, e, por fim, repudiando sistematicamente as vanguardas.*

Norah Borges, Retrato de Jorge Luis Borges (detalhe), 1926.

Prólogo I[2]

Alberto Hidalgo

Deixo aqui assassinadas as distâncias. Pode-se ir agora em poucos minutos da esquina de Esmeralda e Corrientes, em Buenos Aires, até a Calle de la Magnolia, no México. Porém não se pense que isso seja uma contribuição para o acercamento dos países cuja exploração a Espanha perdeu faz já uns bons anos. Tenho urgência de declarar que o hispano-americanismo me repugna. Isso é uma coisa falsa, utópica e mentirosa, convertida, como não podia deixar de ser, numa profissão idêntica a outra qualquer. É-se hispano-americanista como um médico ou comerciante. Não conheço um só de tais parasitas que exerça o seu ofício com desinteresse, ou mesmo que assim fosse apenas por dissimulação.

Na América há abundância de repúblicas por causa do excesso de caciques. Quando Batlle y Ordóñez tiver morrido, que razão haverá para que o Uruguai subsista? Sobram países e faltam povos. São os caciques os que subornam os hispano-americanistas, porque é questão de vida ou morte para eles. A confraternidade que eles predicam repousa no instinto de conservação e não no afeto mútuo nem no altruísmo. Além do mais não há sequer semelhança de caracteres entre os países hispano-americanos. Nada tem a ver um peruano com um paraguaio. Entre um argentino e um colombiano o abismo que se divisa é incomensurável. Que todos sejam descendentes de espanhóis é o de menos. Os conquistadores impuseram o idioma, mas não o espírito. A influência que predomina é a da terra, e talvez a da tribo com a qual se produziu o cruzamento. Por outro lado, afirmo que a independência da Espanha não foi obtida nos campos de batalha. A verdadeira independência a está fazendo, ou já a fez, o imigrante da Rússia, Itália, Alemanha etc. Dentro de poucos anos serão em maior número os americanos filhos de russos ou italianos do que os filhos de espanhóis. Como se pode falar a sério de hispano-americanismo?[3]

Isso quanto ao Sul. Quanto ao Norte, sustento que os mexicanos e centro-americanos são intrusos onde estão. Os grandes povos são como os líquidos: tomam a forma do copo que os contém. Os Estados Unidos estão crescendo, crescendo. Logicamente terão que se estender sobre o México, sobre a Guatemala, sobre a Nicarágua, sobre... (Quantas ainda? Como se chamam as outras repubIiquetas?) Têm direito a isso. São os donos naturais de tudo isso. Até onde o mar os deixe ir, até aí devem ir, até aí irão. Nada poderá para evitá-lo a política de lamúria e adulação que o México desenvolve no

2. Publicado em *Índice de la Nueva Poesía Americana* [Tr. NMG].

3. A fim de evitar suspeita, declaro que também sou antipan-americanista [N. do A.].

Sul para que o defendamos contra o Norte. Já basta de farsas! Não é possível pretender corrigir a natureza. O nosso continente, no cumprimento de quem sabe que secreto desígnio, está formado de tal modo que toda uma parte deve ser saxônica; toda a outra deve ser latina.

A doutrina de Monroe[4], ainda que no fundo seja justa, está mal formulada. Padece de excessivo romantismo. Faltam-lhe medida, equilíbrio. Foi construída na base da ambição, quando só deveria tê-lo sido na base da aspiração. É pouco prática. Poderia ter-se atido ao possível, ao facilmente realizável, às insinuações do terreno, ou seja, ao comando da geologia. Mas ainda é tempo de emendá-la. A doutrina de Monroe, para contar com o beneplácito universal e especialmente com o da juventude sul-americana, deveria ser esta: "A América do Norte para os norte-americanos".

O imperialismo ianque não é um perigo para a América do Sul. Talvez com profética intuição, foram os próprios ianques que abriram o canal do Panamá. Até aí apenas chegará a grande república. O mar é o seu limite. O mar a impedirá de passar adiante. Se crescer muito e transbordar, o mar engolirá os seus desbordos. O mar. O mar é uma montanha!

Sobre este tópico hei de escrever um livro. Estou acumulando dados e raciocínios. Nele haverei de provar, até com o apoio de argumentos científicos, a verdade da minha tese: a América do Norte para os norte-americanos. Aqui só quero expressar que não farei nenhuma resistência a que os ianques se apoderem do México no dia que bem entenderem, como verei com bom grado que a Argentina se apodere o quanto antes do Uruguai, em virtude de que esse país atualmente parece uma província argentina. Nem inferior a Jujuy, nem superior a Santa Fé. (O meu amigo Pérez Ruiz e eu falamos sempre de Montevidéu como de um subúrbio de Buenos Aires.)

Outro disco. A Bolívia não tem representação neste livro devido a que nas minhas fatigantes viagens pelos mares do mundo não me encontrei com a sua costa. Será que não existe? Do Paraguai, sei que não conhece nem de ouvido a palavra arte. Lá só existem papagaios e erva-mate. Prometo remendar as ausências em futuras edições, se aparecerem poetas por aí, ou se houver algum que, tímido demais, não tenha empreendido viagem do meu conhecimento.

Suprimi dados biográficos e bibliográficos, para não fazer uma antologia de vulgaridades e restos. Quem queira estes, que compre qualquer livro dos poetas que nos

4. Doutrina Monroe, elaborada em 1823 por James Monroe, teve como lema "América para os americanos". Proclamava que o continente americano não se destinava à colonização européia, e que qualquer tentativa de se impor unilateralmente sobre a região seria considerada pelos Estados Unidos uma ameaça à paz e à segurança do continente. Esta doutrina inspirou a política norte-americana com relação à América Latina.

precedem; quem precise daqueles, peça-os aos autores: aí estão os seus endereços. Espero que me agradeçam por isso, além do mais, as admiradoras.

Louis Aragon diz que toda antologia é obra de conciliação. Esta vem desmenti-lo. Eu não me caso com ninguém, o que é bastante lógico num homem que já não é solteiro. Aqui não sobra nenhum mau poeta e é provável que não falte nenhum bom. Mas confesso que para tornar menos estrondosa a presença dos melhores, dilatei o vazio dos péssimos.

Alguns desocupados estão agora praticando o esporte de copiar [Ramón] Gómez de la Serna, que usam disfarçado numa solução de Paul Morand mais umas gotas de pornografia. Não incluo amostras de tais aberrações para não dar ao plágio carta de cidadania artística[5]. Não é que me pareça repudiável a influência de Ramón. Muito pelo contrário. Creio que em algum aspecto da minha obra não é difícil perceber a sugestão desse gênio, e até suspeito que em quase todo escritor moderno, tanto daqui como da Europa, há uma pitada de ramonismo. Mas daí à imitação, à cópia, à suplantação da personalidade sob pretexto de que as palavras são as mesmas, há um caminho muito longo. Que a ninguém se possa chamar de discípulo de ninguém, porque por ele será universal o desprezo!

Não nascemos por geração espontânea. Faz uns anos estas coisas tiveram sua evidente antecipação na obra, breve mas cabal, do magnífico poeta peruano José María Eguren. Quando as pessoas rubendariavam ainda aos brados, o meu patrício publicou os livros *Simbólicas* e *La Canción de las Figuras*, que são para os americanos o que é para os franceses a obra de Rimbaud: a precursão. Talvez os procedimentos empregados por ele tenham alguma idade, porém o espírito é novo, nosso. Depois disso não houve nada importante até que apareceu [Vicente] Huidobro. Huidobro, na Espanha, derruba o rubendarismo e, embora se possa afirmar que a sua ação é igual a zero na América, algo se infiltra aqui, através dos ultraístas argentinos, posto que o ultraísmo é realização sua. Assim, o poeta chileno se assemelha a Rubén [Darío]. Ambos aprendem o tom do momento na França e o trasladam à Espanha. Com eles Verlaine e Reverdy entram por etapas na América. Agora, sob o sossego dos anos, começam alguns a apregoar novidades, afastando-se das escolas iniciais, e outros inventam sistemas para uso próprio, do mesmo modo que cada um ajusta as suas calças na altura que lhe convém.

5. Trata-se, quase certamente, de uma alusão a Oliverio Girondo, que foi injustamente omitido do *Índice*. Vale a pena lembrar que, na época da edição (1926), Girondo já publicara dois livros de poesia (*Veinte Poemas* e *Calcomanías*), além de ter participado de maneira decisiva do movimento e da revista *Martín Fierro* (1924-1927).

Representamos a ala que está do lado do coração. Pode haver melhor maneira de sermos poetas? Tudo o que é grande chega pelo mesmo caminho. A marcha dos exércitos se inicia pela perna esquerda. As igrejas que só têm uma torre, não é a da direita a que têm. Se a Cervantes não lhe tivessem cortado a tempo a mão esquerda, não existiria o Quixote, porque foi essa mão a que, da Eternidade, escreveu aquelas páginas. Nos dias de trânsito excessivo, a polícia multiplica os cartazes de "conserve a sua esquerda". Deus fez o mundo com a direita: por isso lhe saiu tão mau. Quando o sol se esquece da lição, perfila-se no horizonte, levanta os braços para se orientar e, naturalmente, sai defronte da direita. Nós, os homens, carregamos a virilidade desse lado e o seio que mais cresce nas mulheres é o esquerdo. E quem não souber para onde está inclinada a torre de Pisa, que venha me perguntar.

Prólogo II[6]

Vicente Huidobro

Aos verdadeiros poetas, fortes e puros, e a todos os espíritos jovens, alheios às paixões baixas, que não esqueceram que foi minha a mão que lançou as sementes.

Rumo exclusivo não há, nem uma poesia cética de si mesma.

E então? Procuraremos sempre.

Em meio a tremores, dispersos meus versos sem guitarra e sem inquietação, a coisa concebida assim longe do poema, roubar neve no pólo e o cachimbo ao marinheiro.

Alguns dias depois dei-me conta de que o pólo era uma pérola para minha gravata.

E os exploradores?

Convertidos em poetas cantavam de pé sobre as ondas derramadas.

E os poetas?

Convertidos em exploradores procuravam cristais na garganta dos rouxinóis.

Assim sendo: Poeta = Globe trotter sem função ativa, Globe trotter = Poeta sem função passiva.

Acima de tudo é necessário cantar ou simplesmente falar sem os inevitáveis desentendimentos, pelo menos com algumas ondas disciplinadas.

Nenhuma exaltação fictícia, unicamente a verdadeira que é orgânica. Deixemos o céu aos astrônomos e as células aos químicos.

6. Publicado em *Índice de la Nueva Poesía Americana* [Tr. VD].

O poeta nem sempre é um telescópio transformável em seu contrário e, se a estrela resvala até o olho pelo interior do tubo, não é mediante um lift, mas graças a uma lente imaginativa[7].

Nada de máquinas nem de moderno em si. Nada de gulf-stream nem de coquetéis, porque o gulf-stream e os coquetéis viraram maquinário maior que as locomotivas ou os escafandros, muito mais modernos que New York e os catálogos.

Milão... Cidade ingênua, virgem fatigada dos Alpes, contudo virgem.

E O GRANDE PERIGO DO POEMA É A POESIA.

Só então eu lhes digo procuremos mais longe, longe da máquina e da aurora, tão distante de New York como de Bizâncio. Não adicionem poesia àquilo que sem necessidade de vocês muito a contém. Mel sobre mel empanzina. Deixem secar ao sol os penachos das fábricas e os lenços dos adeuses. Ponham vossos sapatos ao luar e logo conversaremos, sobretudo não esqueçam que o Vesúvio, apesar do futurismo, está cheio de Gounod.

E o imprevisto?

Apesar de poder ser muito bonito algo que se apresenta com a imparcialidade de um gesto não procurado e nascido do acaso, devemos condená-lo, porque está mais perto do instinto, é mais animal que humano. O acaso só é bom quando os dados nos dão cinco ases ou ao menos quatro damas. Fora disso deve ser excluído.

Nada de poemas tirados à sorte. Sobre a mesa do poeta não há um feltro verde.

Se o melhor poema pode se engendrar na garganta é porque a garganta é o justo meio entre o coração e a cabeça.

Escrevam poesia, mas não a ponham à roda das coisas. Inventem-na.

O poeta não deve ser o instrumento da Natureza, mas converter a Natureza em seu instrumento. Eis aí toda a diferença das velhas escolas.

Eis que agora ele nos confia um fato novo, simples em sua essência, independente de qualquer outro fenômeno externo, uma criação humana muito pura e trabalhada pelo cérebro com uma paciência de ostra.

É um poema ou outra coisa?

Pouco importa.

Pouco importa que a criatura seja macho ou fêmea, advogado, engenheiro ou biólogo, contanto que exista.

Vive e se inquieta, todavia no fundo permanecendo tranqüilo. Pode não ser o poema habitual, mas ainda é um poema.

Assim, primeiro efeito do poema, transfiguração de nosso Cristo cotidiano, catástrofe ingênua, os olhos abismados à beira das palavras que disparam, o cérebro descendo ao

7. Esta definição metafórica do poeta reaparecerá posteriormente em *Altazor* (1931), no verso "Siento un telescopio que me apunta como un revólver".

peito e o coração subindo à cabeça, sem perder suas faculdades essenciais. Revolução total, enfim. A terra gira em sentido contrário e o sol se levanta no Ocidente.

Onde estás?

Onde estou?

Os pontos cardeais se perderam no monte como os ases de um baralho.

Depois, aceita-se ou recusa-se, mas a ilusão ocupou lugares cômodos, o tédio entrou nos bons trilhos e o coração foi vertido como um frasco.

(A aceitação ou a recusa não tem valor nenhum para o poeta verdadeiro, porque ele sabe que o mundo caminha da direita para a esquerda e os homens da esquerda para a direita. É a lei do equilíbrio.)

Portanto, foi minha a mão que os guiou, mostrou-lhes as paisagens que quis e fez brotar um arroio de uma amendoeira sem lhe dar uma lançada no tronco.

E quando os dromedários de sua imaginação queriam se dispersar, eu os detive de chofre, melhor que um ladrão no deserto.

Nada de passeios indecisos!

A bolsa ou a vida.

Isto é nítido, isto é claro. Nenhuma interpretação pessoal.

A bolsa não quer dizer o coração, nem a vida os olhos.

A bolsa é a bolsa e a vida é a vida.

Cada verso é o vértice de um ângulo que se fecha e não de um ângulo que se abre aos quatro ventos.

O poema, tal como aqui se apresenta, não é realista mas humano.

Não é realista, mas se torna realidade.

Realidade cósmica, com atmosfera própria, contendo certamente terra e água; como água e terra têm todos os mundos que se respeitam.

Não busquem jamais nestes poemas a recordação de coisas vistas, nem a possibilidade de outras ver.

Um poema é um poema, como uma laranja é uma laranja e não uma maçã.

Não encontrarão nele coisas que existam de antemão nem um contato direto com os objetos do mundo exterior.

O poeta não deve imitar a Natureza, porque não tem o direito de plagiar Deus.

Aqui encontrarão o que não encontraram em parte alguma: o Poema.

Uma criação do homem.

De todas as forças humanas é a força criadora a que mais nos interessa.

Prólogo III[8]

Jorge Luis Borges

Um antiqüíssimo loroteiro de cujo nome não quero lembrar-me (é de Cervantes esse festejado melindre e eu lho devolvo em seguida) conta que nos primórdios da era cristã saiu do mar uma grande voz, um evangelho primitivo e final, e anunciou aos gentios que o deus Pã havia morrido. Tanto me agrada supor que as coisas elementares participam das da alma e são os seus chasques, linguarazes ou núncios, que hoje gostaria de falar a todos com a voz salobre do mar e a incansável dos rios e a enterrada dos poços e a estática dos charcos, para dizer-lhes que o rubenismo acabou, por fim, graças a Deus!

O rubenismo foi a nossa nostalgia da Europa. Foi um solto laço de nostalgia atirado às suas torres, foi um longo adeus que raiou o ar do Atlântico, foi um sentirmo-nos estranhos e descontentadiços e finos. O tempo em que Lomas de Zamora[9] versificava o Chipre e em que os mestiços solenizavam acerca de Istambul se deteriorou, para felicidadi de todos. Fique a sua eternidade nas antologias: fiquem muitas estrofes de Rubén [Darío] e algumas de [Leopoldo] Lugones e outras de Marcelo del Mazo e nenhuma de [Ricardo] Rojas... Há outro verso rubenista hoje de pé: a suspirosa Rosaleda[10] que com seu cisnerio e sua indolência esconde o duro sentimento do bairro em que dom Juan Manuel [de Rosas] foi temível.

O europeu fáustico de Spengler – o reverenciador do longínquo no espaço e do indeciso no tempo, o arcaizante ou progressista que só entende o hoje escorando-o num antes de ontem ou no mês que vem – teve uma grosseira redução ao absurdo no rubenista daqui. Nenhum deles se atreveu a supor que já estava na realidadi: todos procuraram uma calçada do outro lado da rua onde se alojarem. Para Rubén, essa calçada foi Versalhes ou a Pérsia ou o Mediterrâneo ou o pampa, e não o pampa de banhados e dias longos, mas o pampa triptolêmico, crisol de raças e de tudo mais. Para [Ricardo Jaimes] Freyre foram as lendas islandensas e para [José] Santos Chocano, o Anauhac de dom Antônio de Solís. Quanto a [José Enrique] Rodó, foi um norte-americano, não um ianque, mas sim um catedrático de Boston, repleto de ilusões sobre latinidade e hispanidade. Lugones é outro forasteiro grecizante, versejador de vagas paisagens feita ao puro arbítrio de rimas e para o qual basta que o ar num verso seja azul para que no subseqüente lhe saia um paul na ponta. Da [Alfonsina] Storni e de outras pessoas que metrificaram o seu tédio de viver nesta cidade de ruas retas só direi que o fastio é talvez a única emoção impoética (irre-

8. Publicado em *Índice de la Nueva Poesía Americana* [Tr. NMG].
9. Pequena cidade argentina, situada na Província de Buenos Aires [N. da T.].
10. Passeio público em Buenos Aires, nos bosques de Palermo, onde residia Juan Manuel de Rosas.

paravelmente impoética, em que pese o grande Pío Baroja) e que é também a que com preferência as suas penas exaltam. São rubenistas envergonhados e medrosos.

Desde mil e novecentos e vinte e dois – a data é aproximativa: trata-se de uma situação de consciência que foi definindo-se pouco a pouco – tudo isso caducou[11]. A verdade poetizável já não está só no além-mar. Não é difícil nem arredia: está na queixa da torneira do quintal, e no Lacroze[12] que resmunga numa esquina, e na tabacaria em contraste com a noite vadia. Isto, aqui em Buenos Aires. No México, o companheiro [Manuel] Maples Arce engole a Avenida Juárez num trago de gasolina; no Chile, [Salvador] Reyes exalta o cabaré e o vento do mar, um vento negro e de suicídio, que traz aves marinhas na sua rajada e contra o qual as venezianas de Valparaíso estão sempre se chocando.

As duas asas desta poesia (ultraísmo, simplismo[13]: o rótulo é o de menos) são o verso solto e a imagem. A rima é aleatória. Já dom Francisco de Quevedo zombou dela pela escravidão que impõe ao poeta; já outro mais ponderoso Quevedo – Milton, o puritano – tachou-a de invenção de uma era bárbara e vangloriou-se de haver devolvido ao verso a sua liberdade antiga, emancipando-o da moderna sujeição de rimar (*modern bondage of riming*). Estas ilustres opiniões, eu as trago à baila para que o nosso desdém pela rima não seja julgado como um puro capricho e grosseria de moços. Entretanto, o meu melhor argumento é o empírico de que as rimas já nos cansam. Para qualquer um de nós, estes versos brancos de Garcilaso [de la Vega] são inteiro e grato arquétipo de musicalidade:

Corrientes aguas, puras, cristalinas
Árboles que os estáis mirando en ellas,
Verde prado de fresca sombra lleno...

[Correntes águas, puras, cristalinas
Árvores que vos estais vendo nelas,
Verde prado de fresca sombra cheio...]

O seu autor, no entanto, com essa assídua observância da rima que houve no seu século, escreveu logo após outras linhas que então eram necessárias para concluir a estrofe, isto é, o pleno atrativo musical, e que hoje a rebaixam particularmente:

11. Borges adota o ano de 1922 como divisor de águas entre a estética passadista e a vanguarda. A data coincide com a Semana de 22 no Brasil, o que mostra a sincronia da internacionalização dos movimentos de vanguarda na América Latina.
12. Linha de bonde.
13. Referência à proposta do autor de *Simplismo: Poemas Inventados por Alberto Hidalgo* (1927).

Aves que aqui sembráis vuestras querellas,
Yedra que por los árboles caminas
Torciendo el paso por su verde seno,
Yo me vi tan ajeno
Del grave mal que siento
Que de puro contento...

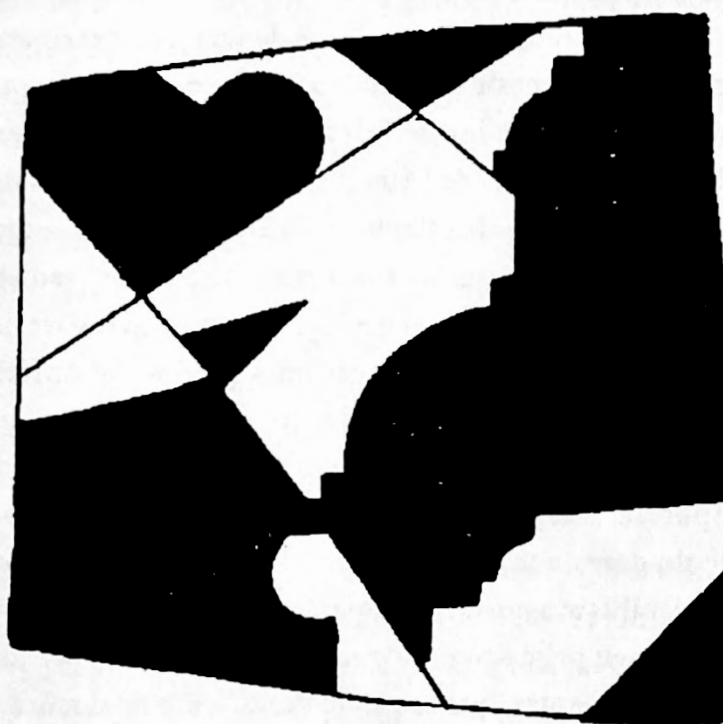
[Aves que aqui semeais vossas querelas,
Hera que pelas árvores caminhas
Torcendo o passo por seu verde seio,
Eu me vi tão alheio
Do grave mal que sinto
Que de tal contentamento...]

e o que se segue.

Quero registrar alguma observação acerca da imagem. A imagem (que os latinos chamaram de translação e os gregos de tropo e metáfora) é, hoje em dia, nossa universal contra-senha. Desde essas noites incansáveis em que o farrista fradesco Quevedo se divertia com a língua espanhola, não sucederam bateladas de imagens, preamares e invasões de metáforas comparáveis às que neste livro você verá. Desde a travessura e o feitiço de Macedonio Fernández até o resplendor do Juízo Final que altivou os versos de [Sergio] Piñero, desde as flechadas certeiras de [Alberto] Hidalgo até o rebanho de veemência bíblica que Brandán [Caraffa] conduz tão bem, há consecuções de expressão inauditas. O idioma se solta. Os verbos intransitivos tornam-se ativos e o adjetivo senta praça de substantivo. Medram o barbarismo, o neologismo, as palavras arcaicas. Perante o provincialismo melindroso exercido pela Academia (dentro do universal espanhol tão província é Castela quanto Soriano, e tão caseiro é falar das montanhas de Úbeda quanto de onde o Judas perdeu as botas), o nosso idioma vai prosperando. Não é de altos rios eludir a impureza, mas aceitá-la e convertê-la no seu ímpeto. Assim entenderam os homens do século dezessete: assim compreendeu [Diego] de Saavedra [Fajardo], que zombou dos que debilitam a nossa língua para mantê-la pura; assim dom Luis de Góngora que (no dizer do seu primeiro prologuista) fugiu da simplicidadi da nossa fala; assim o estrangeirado Cervantes, que se gabou da vertente de doçura que abriu em nossa linguagem; assim esse rebelde Quevedo, que tomou palavras do latim e do grego e mesmo da gíria; assim o precursor deles, Fray Luis de Léon, que hebraizou tão pertinazmente em suas traduções bíblicas... Não havemos nós de deixar por menos.

Esta que nos cerca é a realidadi, é "uma" realidadi. Junto de nós estão a Vida e a Morte e as levantaremos com versos.

Y el que en tal güeya se planta,
Debe cantar cuando canta
Con toda la voz que tiene.

[E o que em tal trilha se planta,
Deve cantar quando canta
Com toda a voz que tenha.]

Índice de la Nueva Poesía Americana, *Buenos Aires, 1926.*

Antologia da Poesia Argentina Moderna

• Julio Noé, "Advertência Preliminar"

INSPIRADO EM duas coleções européias de grande difusão na época[1]*, Julio Noé, na* Antología de la Poesía Argentina Moderna (1900-1925), *publicada em 1926, seleciona os poetas em ordem cronológica e dedica a cada um deles uma apresentação biográfica, bibliográfica e crítica.*

A antologia está dividida em quatro partes. A primeira está ocupada exclusivamente por Leopoldo Lugones, como grande voz poética do modernismo hispano-americano. A segunda é dedicada aos poetas de 1900, como Eugenio Díaz Romero, Ángel de Estrada e Ricardo Rojas. A terceira parte, que vai de 1907 até o princípio da década de 1920, inclui, entre outros, Enrique Banchs e os poetas da revista Nosotros, *"denunciadores de um estado novo da cultura argentina". Na última parte, encontramos os novíssimos: um total de 32 poetas, incluídos os da geração* martinfierrista: *Borges, Brandán Caraffa, Córdova Iturburu, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes e outros. Chama a atenção a ausência de alguns poetas, como Norah Lange, e que serão posteriormente incluídos na segunda edição ampliada da* Antología de la Poesía Argentina Moderna (1896-1930), *publicada em 1931.*

"Afastado de todos os grupos, eclético e desapaixonado, mais por reflexão do que por temperamento", como se autodefine, Julio Noé acaba compilando a mais representativa das antologias da época na Argentina[2].

1. Adolphe van Bever & Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui (1800-1900)* (Paris: Mercure de France, 1900, 426 p.) e Giovanni Papini & P. Pancrazi, *Poeti d'Oggi (1900-1920)* (Florença: Vallecchi, 1920, 556 p.).
2. Ver resenha de Pedro Henríquez Ureña, p. 501 desta antologia.

Advertência Preliminar[3]

Julio Noé

Sem acreditar que a organização de uma antologia seja uma empresa das mais árduas – como sustentam Papini e Pancrazi, compiladores do florilégio italiano *Poeti d'Oggi* –, as muitas dificuldades que oferece forçam o editor deste volume a reclamar do leitor sua natural benevolência para as imperfeições que possa conter. Se não o ampararem outras razões de maior validez, que pelo menos lhes sirvam de escusa a honestidade e a sinceridade com que realizou sua tarefa modesta e desinteressada.

Afastado de todos os grupos, eclético e desapaixonado mais por reflexão do que por temperamento, não foi difícil ao organizador deste livro aproximar-se com igual curiosidade de todos os autores, desde aqueles que no princípio da nossa centúria seguiam as normas do "modernismo" ainda em primazia, até os que atualmente denunciam um novo estado de sensibilidade e uma diferente orientação do gosto. Homem de seu tempo, prefere, como é natural, os poetas que melhor o refletem, sem acreditar que cada lustro revele uma original e inimaginável fisionomia do universo, nem que a arte grande e verdadeira nasça em absoluto com cada geração. Nunca negou uma escola ou tendência em nome de outra. Sabe muito bem que na dura e áspera ascensão à beleza todos os caminhos servem, e não ignora as imensas possibilidades das trilhas nebulosas e humildes. Sorri igualmente de conservadores e de iconoclastas; daqueles que temem a maravilhosa mobilidade e daqueles que não percebem o ritmo eterno das coisas.

Uma prolongada e minuciosa leitura da poesia argentina do nosso século sugeriu-lhe a idéia de organizar neste volume as peças que espontaneamente separara, reservando para outro seus juízos críticos e sua visão geral de nossa literatura contemporânea.

Nenhum tipo de antologia pareceu-lhe melhor do que aquele adotado por Ad. van Bever e Paul Léautaud, seguido por modernos compiladores de vários países. Pareceu-lhe conveniente, no entanto, conciliar a ordem alfabética com a cronológica e, assim, dividiu em várias partes esta coleção de poetas argentinos do primeiro quarto do século XX. A primeira parte é ocupada por Leopoldo Lugones, a personalidade mais forte entre os jovens poetas do começo desta centúria e que, terminado o período abrangido por esta antologia, continua sendo, como em seus anos de juventude, duramente discutido, depois de ter influenciado muitos dos autores aqui representados. A segunda parte foi destinada aos poetas que começaram sua obra no final do século passado ou nos primeiros anos do nosso. A terceira, aos que se iniciaram depois de 1907, ano do apa-

3. Publicada em Julio Noé (org.), *Antología de la Poesía Argentina Moderna (1900-1925)*, pp. 5-7 [Tr. NMG, ARL, RPV].

recimento de Enrique Banchs e da revista *Nosotros*, reveladores de um novo estado da cultura argentina. Na última parte, figuram os poetas mais jovens e os que expressam uma novíssima orientação do gosto e das normas poéticas.

Todas as objeções possíveis ao critério de classificação e seleção seguido pelo compilador já foram feitas no estrangeiro àqueles que o precederam em tarefa semelhante. Dir-se-ia que são próprias dela e que, por conseguinte, são inevitáveis as suas causas. Alguns erros e omissões serão corrigidos, no entanto, em posteriores edições desta antologia, se ela tiver a sorte de merecê-las.

Não figuram neste volume os poetas que tiveram notoriedade anterior ao movimento modernista, como Almafuerte, Obligado, Oyuela, Leopoldo Díaz e alguns mais talvez, ainda que tenham produzido e publicado no nosso século. Figuram, em compensação, alguns escritores nascidos no estrangeiro, mas incorporados ao nosso país, com ânimo de definitiva permanência.

Agradece o editor todo o apoio de colaboração e de simpatia por sua empresa, recebido de várias pessoas – principalmente dos poetas –, sem o qual este trabalho teria sido de muito difícil realização.

Exposição da Atual Poesia Argentina

• Pedro Juan Vignale e César Tiempo, "Justificativa" • Leopoldo Lugones, "Situação do Leitor" • Evar Méndez, "Papel de *Martín Fierro* na Renovação Poética Atual"

NA "JUSTIFICATIVA" da Exposición de la Actual Poesía Argentina, *obra publicada em 1927, os organizadores Pedro Juan Vignale e César Tiempo (Israel Zeitlin), assim como Borges o fizera no prólogo ao* Índice de la Nueva Poesía Americana *(1926), consideram o ano de 1922 o marco de uma nova geração literária. Isso deve ser afirmado com restrições devido ao ecletismo da seleção, uma vez que ela própria se propõe ser "panorâmica e imparcial". Na realidade, a* Exposição *reúne 46 poetas das tendências mais diversas, organizados em ordem cronológica. Mesmo assim, há uma boa dose de originalidade: cada autor faz sua própria apresentação biográfica, acompanhada às vezes de caricaturas.*

Do ponto de vista da organização da obra, deve-se notar que no final foram relacionadas cinco "antologias que precederam esta Exposição*", assim como as quinze "revistas que registram os nomes da presente* Exposição*" e ampliam o panorama cultural da época. Mais importante ainda são as várias introduções que compõem a* Exposição *e que lhe dão um caráter muito genuíno, nas quais se encontram pontos de vista totalmente antagônicos. A primeira delas vem assinada por Leopoldo Lugones, que, apesar de vinculado ao simbolismo, deu seu apoio inicial aos poetas da vanguarda portenha*[1]*. Em "Situação do Leitor", Leopoldo Lugones defende os velhos valores "amor e rima" em completo desacordo temático e formal com as novas propostas em voga.*

Não se deve esquecer que a Exposição *é publicada em 1927, ou seja, no mesmo ano em que chega ao fim a antológica revista* Martín Fierro, *época na qual Lugones sofre enorme desgaste por defender justamente essas idéias, totalmente superadas pelos novos movimentos. No pequeno ensaio "Situação do Leitor", seus princípios aparecem claramente reiterados, assim como seu antagonismo em relação aos ultraístas e às formas mais livres de expressão*

1. Em carta de junho de 1922, dirigida ao poeta maiorquino Jacobo Sureda, Borges comenta: "Anteontem levamos alguns exemplares de *Prisma* (1 e 2) a Dom Leopoldo Lugones, o maior manda-chuva literário daqui. Dom Leopoldo [...] mostrou-se assaz entusiasmado com *Prisma*, aplaudiu a idéia de uma revista mural [...]", Jorge Luis Borges, *Cartas de Juventud (1921-1922)*, p. 74.

poética. Enquanto o texto de abertura pertence a Lugones, a última das introduções à antologia foi escrita por Evar Méndez, que dirigiu com tenacidade os 44 números de Martín Fierro. *O texto, intitulado "Papel de* Martín Fierro *na Renovação Poética Atual", é uma excelente síntese e quase um balanço crítico daquilo que o movimento e a revista* Martín Fierro *significaram. Nele, Evar Méndez dá uma ênfase especial à produção poética:*

> *Fruto da atividade [de* Martín Fierro*] é não só o fato de que esta deixasse longe os últimos ranços da escola rubendariana e do pseudo-simbolismo sul-americano; de que se libertasse das influências menores de figuras circunstanciais como [Enrique] Banchs, [Baldomero] Fernández Moreno, [Arturo] Capdevilla; de que abalasse definitivamente o jugo lugoniano, o da sua influência poética e o das suas idéias estéticas, perniciosas pelo dogmatismo arcaico e pelo reacionarismo; mas também, e acima de tudo, de que os poetas jovens se apresentassem com um novo conceito da poesia, do poema e da sua construção.*

Nota-se aqui a incisiva resposta a Lugones, o desejo de renovação estética, e o papel desbravador dessa geração, através do testemunho personalizado e comovente do seu diretor.

Além da "Justificativa" dos organizadores e desses dois textos antípodas, colocados estrategicamente no início e no final das introduções, a antologia traz outros cinco textos de interesse. Primeiro, "Paralelo", de Rafael de Diego, no qual Darío e Lugones são comparados em termos geracionais. Segundo, "1907-1922", assinado por Julio Noé, que em 1926 publicara a Antologia da Poesia Argentina Moderna *onde se encontra uma relação dos poetas importantes dessa época; Julio Noé dá calorosas boas-vindas à nova geração que, também para ele, se inicia em 1922. O terceiro texto, "Poesia", vem assinado por Ricardo Güiraldes. Embora mais conhecido por sua obra em prosa, e em especial por* Don Segundo Sombra, *Güiraldes escreve aqui sobre a modernidade do seu livro* El Cencerro de Cristal, *e contra as formas rígidas na poesia. Tomás Allende Iragorri é o autor do quarto ensaio, "O que Entendo por Poesia Lírica", no qual dá vazão aos seus princípios idealistas, quando não religiosos, da poesia. Por último, há o texto "A Extrema-Esquerda", de Roberto Mariani, que, anos antes com o artigo* "Martín Fierro *e eu", desencadeara a polêmica Florida* versus *Boedo (ver pp. 512; 577 e ss.). Mariani opõe de maneira maniqueísta arte pura e arte engajada, ultraísmo e realismo, repudiando as novas tendências em nome das ideologias de compromisso social.*

Comprova-se desse modo o desmesurado ecletismo dessas introduções, com posturas das mais diversas e antagônicas no que diz respeito à definição da arte. Há, portanto, uma tentativa de expor as diversidades, a fim de evitar os sectarismos de uma coletânea que não tem por intenção se mostrar radical. E os organizadores Pedro Juan Vignale e César Tiempo, que abriram a Exposição *com a "Justificativa", encerram a antologia com o ensaio "Asteriscos", em que a questão do nacional e do popular é discutida em relação à literatura argentina.*

Justificativa[2]

Pedro Juan Vignale e César Tiempo

Apresentamos aqui mais de quarenta poetas aparecidos depois de 1922 e que constituem os diversos núcleos e adjacências da nova geração literária.

Não é esta uma antologia crítica. Mais ainda: ela não possui nenhum caráter antológico, na acepção didática de resumo que esta palavra contém. Uma antologia sempre encerra uma época ou conclui uma escola, desempenhando, em ambos os casos, função de balanço final, ao recolher o estável e efetivo de uma retórica transitória.

Por isso, uma antologia – e com menos intensidade um "parnaso" – acaba sendo sempre um livro individual, personalíssimo, com unidade de cancioneiro ou romanceiro anônimos, apesar de incluir inúmeros poetas.

E essa homogeneidade se explica, numa literatura, pelos elementos profundos, imanentes, que dão fisionomia a uma raça; e, num período literário, pelas influências comuns de idéias, de gostos e até de modas a que se acham submetidos todos os artistas que nele atuam. Influências inevitáveis, das quais ninguém se pode furtar, e que oferecem, quando são intensas, o índice ou a característica que identifica todas as criações artísticas de uma época.

Talvez neste volume o leitor avisado capte várias maneiras, modalidades e semblantes líricos.

À facilitação deste propósito crítico responde, em primeiro lugar, a publicação do livro e, dentro dele, o seu caráter de exposição, quer dizer, panorâmico e imparcial; a ordem dos escritores; a omissão de alguns que, escrevendo hoje, se nutrem ainda de influências por demais notórias de períodos precedentes; a inclusão de outros em cuja frágil personalidade se faz possível sondar as influências que estão no auge; a inserção da nota autobiográfica, episódica, que aumenta para o leitor o conhecimento que possa adquirir do poeta por meio de seus versos; e, por último, o esboço físico, que dá a esse conhecimento um caráter de aproximada totalidade.

2. Publicado em Pedro Juan Vignale & César Tiempo (orgs.), *Exposición de la Actual Poesía Argentina* [Tr. NMG].

Situação do Leitor[3]

Leopoldo Lugones

ESTÉTICA

I

Amor e rima: isto é toda a poesia, com efeito. Ou, como eu disse alguma vez, professando a estética, emoção e música.

Denomina-se poesia toda composição destinada a expressar uma emoção de beleza por meio da linguagem musical. Se não há verso, falta, pois, um desses dois elementos capitais, e não há poesia. Poderá haver emoção, idéias poéticas; poesia realizada não. Do mesmo modo, há no macaco antropomorfo traços humanos; não obstante, ele não é um homem.

Pressuposta uma quantidade de sílabas ou de grupos de sílabas, o ritmo que as condiciona como linguagem musical requererá pelo menos a repetição de duas grandes pausas ou acentos; pois o ritmo mais elementar consta de dois elementos, como a diástole e a sístole do coração. Este par originário é formado pela cesura e pela rima nos metros regulares. Nos livres, pela rima somente. De maneira que, na falta destes elementos, o conjunto não passará de um parágrafo de prosa, que a disposição gráfica em colunas de linhas não transformará, por certo, em verso.

II

Por isso, já faz trinta anos, completando e ampliando o movimento libertador iniciado por Rubén Darío, demos ao verso a liberdade extrema compatível com a sua existência como tal, ou seja, com a caracterização rítmica que o diferencia da mera linha de prosa, e que se reduziu a dois elementos: o número de sílabas, limitado a quinze, por ser praticamente insustentável além disso a integridade rítmica; e a rima ou pausa indicativa, cuja repetição constitui o ritmo mínimo na falta da cesura clássica, e cuja abolição comporta fatalmente a dissolução do verso em prosa.

Sendo o verso um fenômeno musical, obedece à mesma condição essencial da música, que é o ritmo: lei de vida, originariamente determinada pelo movimento regular do coração. De modo que a sua abolição arbitrária traz consigo a morte. O verso deixa de existir.

3. Publicado em Pedro Juan Vignale & César Tiempo (orgs.), *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, pp. i-iii [Tr. NMG].

O que faz com que um conjunto de palavras seja verso e não prosa é a sua caracterização rítmica e nada mais: uma distinção puramente auditiva. Porque o verso é linguagem musical e a prosa não. Nisso consiste, exclusivamente, a linguagem poética.

Essa foi a divergência fundamental da revolução com a Academia, que havia inventado o verso branco para se ver livre da rima, acrescentando esta às suas famosas "licenças": escamoteação da dificuldade com que a linguagem poética desafia aquele que não é poeta.

Pois bem, essa antigualha lamentável e antiestética é a descoberta instrumental mais importante da atual vanguarda poética, ou nova sensibilidade, ou ultraísmo, como se denomina o grupo de prosadores, jovens ou não, para os quais é verso todo parágrafo de prosa disposto em linhas verticais separadas; enquanto isso, a sua invenção psicológica, dominante até a exclusividade, é a metáfora, de não menos venerável história. Amontoar imagens desconexas em paragrafozinhos entrecortados como a tosse e, é claro, sem rima: eis aí toda a poesia, toda a arte...

Nada mais fácil, em conseqüência, do que achar três ou quatro poetas por hora e em cada esquina. Expressar-se por comparação é a coisa mais fácil que existe; e eis aqui porque a linguagem popular é também a mais metafórica. Enquanto isso, desapareceu a emoção, que é o elemento essencial da poesia e, sobretudo, a emoção do amor: indício certo de egoísmo e de infecundidade. Porque tudo isso é retórica, quer dizer, preceptiva em ação, exatamente como a daqueles acadêmicos de outrora. Efetivamente, na nova arte da referência, a teoria é muito mais importante do que a criação. O poeta é, acima de tudo, um psicólogo, e o pintor, um especialista em óptica. Quando, de acordo com a simples e boa verdade, um poeta deve ser acima de tudo um poeta, e um pintor, um pintor.

Papel de Martín Fierro *na Renovação Poética Atual*[4]

Evar Méndez

Assim como não corresponde ao empresário ou ao diretor, nem ao *metteur-en-scène* ou ao contra-regra, e muito menos ao seu próprio autor julgar a obra que subiu ao palco, mas sim ao público, em primeiro lugar, e depois – tendo em vista a sua melhor ilustração e relacionando-a com o ambiente em que surge e a história da literatura: juízo definitivo – corresponde esse dever ao crítico; do mesmo modo, ao fundador e diretor de *Martín Fierro* (alternativamente e um pouco de tudo: *manager* – contra-regra – autor) não cabe julgar o que é a sua própria obra como fator de orientação literária,

4. Publicado em Pedro Juan Vignale & César Tiempo (orgs.), *Exposición de la Actual Poesía Argentina* [Tr. NMG].

ou o panorama do seu esforço organizador, ou a ação de propaganda e construção nova desenvolvida em companhia dos amigos por ele convocados. Um juízo de dentro para fora seria original e curioso, porém unilateral e inexato. Juízo verdadeiro, o dos demais e para todos, é o exterior, e mais certo seria o de um espectador, imparcial, mas antes de tudo inteligente, que gozasse da devida perspectiva e com tempo pela frente. De sorte que me corresponde, apenas, ser um honesto informador. Outro dirá do mérito de *Martín Fierro* e de sua transcendência[5].

Aos três anos justos de vida, o periódico – muito mais conversado e discutido, mais vivido ainda do que escrito, ameaçado cem vezes de ser desfeito e refeito sempre, sem vida própria, porém vital e galvanizador – já tem um pouco de história. É a do período de novembro de 1923 (quando foi fundado e redigido verbalmente várias vezes, para iniciar a sua saída, irregular, de forma um pouco dramática – destino que não desmentiu mais tarde – em fevereiro de 1924) até esta data. Mais ou menos o mesmo período compreendido pela presente obra de P. J. Vignale e César Tiempo. Tal relação soma-se, para melhor justificar estas linhas, ao fato de que, num dos seus aspectos, *Martín Fierro* aparece quase exclusivamente como um periódico de poetas, e nas suas páginas registra-se o mais fiel reflexo do movimento literário da nossa juventude durante os últimos anos, naquilo que ele tem de mais vivente e moderno e de mais vinculado com a poesia, e precisamente com a nova poesia. São poetas a maioria dos seus redatores fundadores: Oliverio Girondo, Luis L. Franco, C. Nalé Roxlo, Ernesto Palacio, e a quase totalidade dos seus colaboradores sucessivos. Dentro de uma variada escala de matizes, está representada a mais brilhante juventude intelectual, cujo núcleo ativo é formado por poetas novos de tendências modernas ou pelos de filiação estética mais avançada; mas, de qualquer modo, pertencem ao grupo de *Martín Fierro* todos aqueles poetas jovens cuja obra constitui a expressão mais recente da nossa poesia. Sucessivas dissidências e filtragens depuram o conjunto primitivo e ainda o conglomerado subseqüente, imediatamente após o êxito do primeiro impulso, até se definir uma orientação diferente e firme. Para quem conheça os autores e as suas obras ou para o leitor avisado deste livro, bastará, para comprovar isso, a simples enumeração dos poetas apresentados ou difundidos por *Martín Fierro* em suas diversas etapas: os que redigiram as suas páginas revelaram a sua produção ou comentaram a alheia. Foram eles, na ordem inicial de sua atuação ou vinculação ao periódico, e fora os já mencionados: (1924) Horacio A. Rega Molina, Carlos M. Grünberg, Andrés L. Caro, Eduardo Keller Sarmiento, Pedro Juan Vignale, Francisco López Merino, Córdova Iturburu, Roberto Ledesma, Santiago Ganduglia, Nicolás Olivari, Luis Cané,

5. Por ocasião da comemoração dos 25 anos da geração *Martín Fierro*, Oliverio Girondo redige um belo e extenso ensaio, "El Periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)", reproduzido em Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, pp. 101-136.

Jorge Luis Borges, Raul González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Brandán Caraffa, Eslavo e Argento (I. Zeitlin e A. Echegaray), Antonio Vallejo; (1925) Pondal Ríos, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Elías Carpena, Alberto Franco, Antonio Gullo, Carlos Mastronardi; (1926) Ulises Petit de Murat, Luis F. Longhi, Roberto A. Ortelli, Lysandro A. D. Galtier; sem contar outros poetas de colaboração menos freqüente; ou figuras como Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Sergio Piñero, que participavam da campanha; nem tampouco a produção de notáveis poetas novos americanos e a difusão, em excelentes versões, de peças célebres e características de poetas como Palazzeschi, Paul Morand, Valery Larbaud, Apollinaire, Supervielle, ou bem outros autores de espírito moderno, e os comentários a escritores de primeira linha na literatura mundial da época, páginas que contribuíram decididamente – com os artigos de estética literária de González Lanuza, polêmica de Marechal, crítica de Borges, Bernárdez, Vallejo, *Membretes*[6] de Girondo – para orientar a juventude, para dar unidade ao movimento poético e para educar o público, formando leitores aptos para as obras novas e futuras. É uma coisa à margem – embora digna de não ser esquecida pelo tanto que serviu para auxiliar na difusão do periódico – a abundante colaboração festiva dos mesmos poetas que no *Parnaso Satírico* combatiam ou zombavam dos maus autores ou debochavam dos seus colegas que, dando vazão ao espírito satírico argentino, deram fisionomia característica à publicação.

O propósito de formar um ambiente (repetirei uma vez mais o meu estribilho: clima propício à criação; amistosa ou fraterna união dos escritores; coesão dos elementos dispersos segundo suas afinidades; orientação clara das aspirações e tendências estéticas; emulação dos autores, estímulo provocado pelo ambiente, grande incentivo para criar a obra) foi um ponto fundamental da ação e propaganda de *Martín Fierro*, dentro do seu programa de suscitar e impulsionar um amplo e forte movimento de juventude, renovador das letras e das artes plásticas do país e interessado por tudo quanto fosse vida argentina.

Pois bem, contribuíram para fecundar tal ambiente as reuniões periódicas, almoços e jantares, exposições e atos públicos diversos, principalmente algumas conferências e apresentações de novos poetas efetuadas por mim em centros de estudo que o solicitaram, curiosos em relação a esse despertar da nossa vida intelectual. A primeira daquelas se efetuou em novembro de 1924, na sede da Juventude Israelita sobre o tema

6. Os *membretes* de Girondo foram inicialmente publicados na revista *Martín Fierro*, e posteriormente recolhidos em forma de livro. São eles a herança das *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, que assim as definira: "Humorismo + metáfora = *greguería*". Apenas a título de ilustração, um dos inúmeros *membretes* de Girondo: "Os críticos esquecem, com demasiada freqüência, que uma coisa é cacarejar e outra pôr o ovo".

"A Jovem Literatura Argentina (De uma Nova Sensibilidade em Nossa Poesia)", cujo subtítulo deu origem a que corresse a frase que mais tem servido para nos qualificar e censurar, conferência essa publicada em resumo, dentro do plano de expansão almejado, em *El Orden* de Tucumán, número especial de fim de ano organizado por *Martín Fierro* para apresentar os novos escritores que surgiam. A segunda, pouco tempo depois, no Ateneo Estudiantil Israelita, teve por tema "Os Novos Valores Literários, seu Ambiente, as Revistas Jovens". Em princípios de 1925, no mesmo local, efetuou-se o terceiro ato desta espécie, denominado "Novos Poetas de Buenos Aires", e consistiu na apresentação e nos comentários sobre R. González Tuñón, N. Olivari, S. Ganduglia, F. L. Bernárdez, L. Marechal, R. Ledesma, alguns dos quais declamaram os seus próprios versos. O quarto ato, em meados do mesmo ano, foi uma conferência radiofônica na Rádio Cultura, para a apresentação e o comentário de O. Girondo, F. L. Bernárdez, L. Marechal, R. González Tuñón, R. Ledesma, com declamação das suas obras pelos mesmos. O quinto ato foi uma extensa conferência em El Círculo de Rosário, em abril de 1926, sobre o tema "Os Novos Valores Literários Argentinos", publicada na íntegra em *El País* de Córdova, nesses mesmos dias. Com tudo isso ficavam amplamente difundidos na capital e no interior mais de cinqüenta intelectuais jovens, triunfante em princípio o movimento de renovação estética, mencionados alguns autores novos por certos jornais, o que era um começo de consagração.

Juntamente com a obra do próprio periódico e a ação da propaganda, oferecia-se também a criação séria nos volumes da Editorial Proa ou Editorial Martín Fierro, tais como: *Alcándara* (1925), que revelava, com unânime aprovação, Bernárdez; *Luna de Enfrente*, decidida afirmação de Borges como poeta novo e que firmava o seu prestígio nascente; *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía*, reedição popular em fac-símile do livro de Girondo de 1922, um dos primeiros a impulsionar a juventude em suas audácias libertadoras; livros, estes dois últimos, que, juntamente com *Fervor de Buenos Aires*, de Borges (1923), *Prismas*, de González Lanuza (1924), *La Calle de la Tarde*, de Norah Lange (*id.*), *Días como Flechas*, de Marechal (1926), são até agora os mais representativos da nova poesia argentina. Falta ainda, para um julgamento completo sobre ela, que muitos poetas publiquem os seus livros inéditos. Àquelas edições devem-se acrescentar também as de *La Musa de la Mala Pata*, de N. Olivari, revelação de um grande temperamento, livro áspero e forte, e as obras em prosa de Borges: *Inquisiciones* e *El Tamaño de mi Esperanza*, ensaios, crítica e estética literária, páginas de precocemente madura reflexão, irradiadoras de conceitos que têm frutificado.

Porém, mais do que tudo o que foi divulgado em periódicos, livros e tribunas, *Martín Fierro* – o seu grupo – atuou como centro polarizador e a sua ação galvanizou o espírito renovador da juventude. Fruto da sua atividade é não só o fato de que esta deixasse longe os últimos ranços da escola rubendariana e do pseudo-simbolismo

sul-americano; de que se libertasse das influências menores de figuras circunstanciais como Banchs, Fernández Moreno, Capdevila; de que abalasse definitivamente o jugo lugoniano, o da sua influência poética e o das suas idéias estéticas, perniciosas pelo dogmatismo arcaico e pelo reacionarismo; mas também, e acima de tudo, de que os poetas jovens se apresentassem com um novo conceito da poesia, do poema e da sua construção. Por outro lado, a juventude aprendeu de novo a combater; a crise de opinião e de crítica foi destruída; os escritores jovens adquiriram o conceito de sua entidade e responsabilidade e já não tiveram temor de assinar os seus escritos. Combateram com inimigos fortes e violentos, tropeçaram com tenazes resistências que sempre lhes opuseram em certos núcleos retrógrados de jornais e revistas, mas a sua obra se abre caminho. Os nossos estimularam os membros de outros grupos e revistas e o exemplo de *Martín Fierro* se propala a diversos pontos do país e a nações vizinhas.

Minha ação pessoal consistiu, principalmente, em vincular entre si os jovens escritores e artistas, em facilitar-lhes a forma de se revelarem eficaz e rapidamente e desobstruir-lhes o caminho do sucesso, com a condição de que demonstrassem vocação e talento.

Exposición de la Actual Poesía Argentina, *Buenos Aires, 1927.*

Por outro lado, em *Martín Fierro*, periódico-grupo-ação, não se fez outra coisa que pôr em prática o meu firme propósito – ponto fundamental do meu programa particular – de promover a renovação poética e encorajá-la de toda forma: ajudar para que a juventude realize o que a minha vida não me permitiu realizar em literatura. E isso devido à minha antiga e profunda convicção da necessidade de elevar o nível da lírica na América – conforme expus amplamente em meus trabalhos citados – e cumprir aqui a evolução que a poesia experimentou em outros continentes. Da América partiu o *boomerang* (obras de Edgar Poe e Walt Whitman, de Lautréamont e Laforgue) que fecundou a poesia européia. Hoje está de regresso ao Novo Mundo, que devia ter a sua arte lírica própria, a mais refinada da humanidade, a genuína desta época. E talvez os argentinos possam já oferecer a mais nobre e alta expressão do seu tempo entre os países de fala espanhola.

Essa atitude de fervor e entusiasmo pelo progresso da poesia lírica me vale, quando não o qualificativo de desertor, o ódio e o ressentimento de parte dos meus antigos amigos literários e dos escritores da minha geração; e minha ação nestes últimos anos fechou-me muitas portas de círculos literários e jornais. Entretanto, sou fiel a mim mesmo e ao espírito do periódico *Martín Fierro*, o qual, por outro lado – e não nos esqueçamos disso – tem por nome o de um poema que é a mais típica criação da alma do nosso povo. Sobre essa clássica base, esse sólido fundamento – nada poderia impedi-lo – edificamos qualquer aspiração com capacidade de atingir toda a sua estatura.

Antologia da Moderna Poesia Uruguaia

• Ildefonso Pereda Valdés, "Prólogo à Maneira de Esclarecimento" • Jorge Luis Borges, "Palavras Finais"

A ANTOLOGÍA de la Moderna Poesía Uruguaya – 1900-1927, *organizada por Ildefonso Pereda Valdés, demonstra, pela maneira como foi editada, uma nítida preocupação histórica. Na primeira parte, "Precursores e Outros Poetas", encontra-se o excelente Julio Herrera y Reissig encabeçando a lista, assim como Jules Supervielle, poeta franco-uruguaio. Na segunda parte, "Poetas Novos", o próprio organizador se inclui em uma lista de quinze. Por fim, uma terceira parte traz os "Poetas Novíssimos", representantes das novas tendências estéticas. A* Antologia *abre com um "Prólogo à Maneira de Esclarecimento", de Pereda Valdés, e se encerra com as "Palavras Finais", de Borges. O primeiro comenta as restrições do seu trabalho: "Antologia já é uma exclusão, moderna é outra limitação", e há uma espécie de pedido público de desculpas tanto por aqueles poetas que ele não incluiu, quanto por aqueles desconhecidos que chegaram a integrar a antologia.*

O posfácio de Borges surpreende, seja pela argumentação original e inteligente, seja pelos temas tratados. Ele começa pela discussão das possíveis funções do prólogo (embora na realidade se trate de um posfácio). "O prólogo deve continuar as persuasões da vitrine, da página de rosto, da sobrecapa e desestimular qualquer deserção". Com fina ironia, acrescenta: "Se se trata de um livro ilegível e famoso, exige-se ainda mais do seu prólogo". Ancorado na história dos seus ancestrais, Borges tenta demonstrar que o sangue uruguaio corre por suas veias, como forma de justificar sua presença na Antologia. *Sua paixão pelas bifurcações já aparece no jogo das diferenças que estabelece entre as duas margens do Rio da Prata – tanto na descrição dos aspectos naturais como na avaliação dos poetas (Herrera y Reissig* versus *Lugones). O final do texto é uma irônica crítica da vontade de grandeza argentina: "Seremos a Vila Chicago deste planeta e ainda a sua padaria" e "o sol, de manhã, costuma passar por São Felipe de Montevidéu antes do que por aqui [Buenos Aires]".*

Prólogo à Maneira de Esclarecimento[1]

Ildefonso Pereda Valdés

A poesia uruguaia começa em 1900.

Perdão, poetas anteriores a 1900! A vossa inexistência atual é garantia suficiente para que não ocupeis uma parcela nesta antologia. Além do mais, se sois anteriores a 1900, como pretendeis figurar no período de 1900-1927?

Uma antologia ou é um registro público no qual cada poeta pode inscrever a sua assinatura, ainda que se trate de um político que versificou em sua mocidade, ou é uma barreira, um entrincheiramento, detrás do qual se defendem os poucos poetas que no mundo o foram, da voracidade daqueles que se intitulam como tal pelo simples fato de terem publicado um livro.

Nesta antologia reabilitam-se poetas esquecidos injustamente, figuram outros desconhecidos para muitos, e não se encaixam nela algumas celebridades saboreadas diariamente pelo paladar público.

É justa e injusta ao mesmo tempo.

Aquele que tiver sido excluído a chamará de injusta e ao seu autor de um azedo. Todo aquele que gostar da seleção e apreciar conviver com os seus iguais, mais do que com os seus inferiores, acha-la-á justa.

É uma antologia sectária, o título já o indica: *Antologia da Moderna Poesia Uruguaia.* Antologia já é uma exclusão, moderna é outra limitação.

Meus ilustres antecessores na confecção de antologias uruguaias me perdoarão por não haver procedido como eles, aceitando sem carteira de identidade poética todos os que versificam no espaço compreendido entre o rio Uruguai, a lagoa Mirim, o rio Jaguarão, a coxilha Santa Ana e o Rio da Prata.

Palavras Finais[2]

(Prólogo, Breve e Discutidor)

Jorge Luis Borges

Quem se anima a entrar num livro? O homem com predisposição para leitor anima-se a comprá-lo – quer dizer, compra o compromisso de lê-lo – e entra pelo lado do prólogo, que por ser o mais conversado e o menos escrito é o lado fácil. O prólogo deve

1. Publicado em Ildefonso Pereda Valdés (org.), *Antología de la Moderna Poesía Uruguaya (1900-1927)* [Tr. NMG].
2. *Idem*, pp. 219-221 [Tr. NMG].

continuar as persuasões da vitrina, da página de rosto, da sobrecapa, e desestimular qualquer deserção. Se se trata de um livro ilegível e famoso, exige-se ainda mais do seu prólogo. Espera-se que ele contenha um resumo prático da obra e uma lista das suas frases pomposas para citar e uma ou duas opiniões abalizadas para opinar e a lista das suas páginas mais toleráveis, se é que as tem. Aqui – para benefício do leitor – não são necessárias nem substituições nem estímulos. Este livro é congregação de muitos poetas – de homens que, ao se contarem a si mesmos, nos darão notícia de novidades íntimas nossas – e eu sou o guardião inútil que conversa.

Que justificação dar para a minha presença nesta ante-sala? Nenhuma, salvo esse rio de sangue oriental que vai pelo meu peito[3]; nenhuma, salvo os dias orientais que há nos meus dias e cuja lembrança sei merecer. Essas histórias – o avô montevideano que saiu com o exército grande em cinqüenta e um para viver vinte anos de guerra[4]; a avó de Mercedes, que juntava em idêntico clima de execração [Manuel] Oribe e [Juan Manuel de] Rosas – tornaram-me partícipe, de certo modo misterioso, porém constante, das coisas uruguaias. Restam as minhas lembranças também. Muitas das primitivas lembranças que encontro em mim são de Montevidéu; algumas – uma sesta, um cheiro de terra molhada, uma luz diferente – já não saberia dizer de que banda são. Essa fusão ou confusão, essa comunidade, pode ser maravilhosa.

O meu patrício, o não-uruguaio que transitará por esta antologia, terá com ela dois tipos de gostos. Isso eu posso lhe prometer. Um será o de se sentir muito igual àqueles que a escrevem; outro, o de sabê-los um pouco diferentes. Essa diferença não é prejudicial: tenho para mim que todo amor e toda amizade não são mais do que um justo vaivém da aproximação e da distância. O bem-querer tem o seu hemisfério de sombra, como a lua.

Que diferença há entre os versos desta margem e os da margem oposta? A mais notória é a dos símbolos manipulados. Aqui, o pampa ou a sua inauguração, o subúrbio; ali, as árvores e o mar. O desacordo é lógico: o horizonte do Uruguai é de árvores e de coxilhas, quando não de água extensa; o nosso, de terra. A anca do curveteador Pégaso oriental tem a marca de uma folhinha e um peixe, símbolos da água e da mata. Essas duas tutelas estão sempre. Mencionada ou não, a água induz uma veemência de onda nos versos; com ou sem nome, a mata revela o seu sentir dramático de conflito, de galhos que se atravessam como vontades. Sua repetição vistosa também.

3. O "sangue oriental", ao qual alude Borges, refere-se à *Banda Oriental* – nome original do Uruguai. É uma maneira histórico-poética de Borges se considerar uruguaio.
4. Referência de Borges ao seu avô materno, o coronel Isidoro Suárez, que, embora nascido na Argentina, passou vinte anos exilado no Uruguai, lutando contra Rosas e seu aliado uruguaio, o general Manuel Uribe.

Duas condições juvenis – a belicosidade e a seriedade – resolvem o procedimento poético dos uruguaios. A primeira está no personificado Juan Moreira, de Podestá e nos bandoleiros com divisa de José Trelles, e no já imortal compadrito[5] trágico Florencio Sánchez, e nas investidas de [Pedro Leandro] Ipuche e no

A ver quién me lo niega!
[Quero ver quem me contradiz!]

com que sai brigando por uma metáfora sua [Fernán] Silva Valdés. A segunda surge da comparação do mau gosto cálido e franco de *Los Parques Abandonados* de [Julio] Herrera y Reissig com o vergonhoso e desconfiado mau gosto, entorpecido de ironias que são prudências, que está em *El Libro Fiel* de [Leopoldo] Lugones. O humorismo é esporádico nos uruguaios, como a veemência em nós. (Qualquer intensidade, até a intensidade do mau gosto, pode ser válida.)

É obrigação final do meu prólogo não deixar em branco esta observação. Nós, argentinos, vivemos na ociosa certeza de sermos de um grande país, cujo excesso territorial seria suficiente para nos evidenciar, quando não a prole dos seus touros e a feracidade alimentícia da sua planície. Se a chuva providencial e o gringo providencial não nos falharem, seremos a Vila Chicago deste planeta e ainda a sua padaria. Os orientais não. Daí a sua claro que heróica vontade de se diferenciarem, o seu empenho de serem eles, a sua alma buscadora e madrugadora. Se muitas vezes, além de buscadora, foi achadora, é abjeto invejá-los. O sol, de manhã, costuma passar por São Felipe de Montevidéu antes do que por aqui.

5. Não traduzimos o termo *compadrito* por tratar-se de um tipo muito especial, sem correspondência perfeita na nossa realidade cultural e em nosso idioma. Trata-se, em geral, de um homem de origem humilde, mas vaidoso e fanfarrão – um pouco ao estilo do nosso malandro – e que se veste com uma elegância afetada [N. da T.].

Antologia da Poesia Mexicana Moderna

• Jorge Cuesta, "Prólogo"

A ANTOLOGÍA de la Poesía Mexicana Moderna *(1928) abre com um prólogo do organizador, Jorge Cuesta, que compara seu trabalho à visão objetiva do fotógrafo. Há uma insistência no caráter tolerante, neutro e impessoal da coletânea. Embora ela seja denominada "moderna", a primeira parte inclui autores nascidos em meados do século XIX (Manuel José Othon, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza e outros), e abunda em sonetos. A segunda parte inclui autores pós-modernistas, como Ramón López Velarde, Enrique González Martínez e até Alfonso Reyes. Por algum motivo, foram incluídos nessa seção José Juan Tablada, verdadeiro precursor da vanguarda, e Manuel Maples Arce, fundador do estridentismo, único movimento realmente vanguardista no México.*

A última parte, que compreende quase a metade da antologia, inclui a nova geração de poetas pertencentes ao grupo de Contemporáneos: *Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen e outros. O que torna a seleção mais interessante é, como na* Exposição da Atual Poesia Argentina, *a apresentação biobibliográfica feita por cada poeta. Como a antologia é publicada pela Editora Contemporáneos, entende-se a grande representatividade do grupo, em detrimento dos estridentistas – não há nenhuma menção a Germán List Arzubide, e Maples Arce encontra-se deslocado na segunda parte. A antologia que Maples Arce publicará em Roma em 1940, com exatamente o mesmo título que a de Jorge Cuesta, pode significar uma sutil resposta literária.*

Sobre a importância de Jorge Cuesta, vale a pena transcrever as palavras de Octavio Paz: "a influência do seu pensamento foi muito profunda nos poetas de sua geração, e até na minha, mas sua poesia não está nos seus poemas, mas na obra daqueles que tivemos a sorte de escutá-lo"[1].

1. "Prólogo" a *Poesía en Movimiento*, p. 7.

Prólogo[2]

Jorge Cuesta

Que l'un vienne a primer, il opprime; l'équilibre est rompu.
Gide

A parcialidade do fotógrafo que sabe fazer-se um instrumento de sua câmara, e não a do pintor que se quer um instrumento de paisagem, é a que formou e que aspira obter certa unidade para esta antologia, que quisemos considerar como uma perspectiva da poesia mexicana. Ao fotógrafo, tanto quanto ao pintor, importam os valores plásticos do objeto que focaliza, porém o seu instrumento lhe impõe uma rígida limitação. O máximo que ele pode fazer é afastar ou aproximar a câmara, fazendo depender da quantidade de paisagem que abarca a qualidade dos valores que pretende mostrar; para cada amplitude, uma diferente perspectiva se lhe oferece: o seu problema consiste em encontrar a mais econômica, aquela que num espaço cômodo lhe renda menos repetições ociosas, menos vazios e mais diferenças necessárias. Ela não deve reduzir a individualidade de cada objeto; não pode reduzir, sem mutilar, a paisagem que contém todos eles e, com a finalidade de conseguir um equilíbrio em que cada coisa adquira naturalmente o lugar que lhe é suficiente para delinear-se e em que tudo se distribua e se ordene sem violência, terá que ensaiar vários ângulos para focalizar a sua lente e escolher, por último, aquele que lhe exija os menores sacrifícios.

Muitos foram os nomes que deixamos fora desta antologia. Incluí-los teria apenas aumentado prodigamente o número de suas páginas e o orgulho de seu índice. A poesia mexicana se enriquece, seguramente, com o fato de possuí-los; multiplica, indubitavelmente, sua extensão; porém não se empobrece esta antologia esquecendo-os. A sua presença nela ou nada lhe propiciaria de novo ou teria prejudicado a superficial coerência que pretende, para sua diversidade, o rigor tímido que a mediu.

Os grupos, as escolas se dissolvem; ficam tão-somente os indivíduos que as superaram, como se a função daquelas – quando parece, ao contrário, que à custa destes se alimentam – fosse a de nutri-los e proteger o seu crescimento. Por um tempo mais ou menos longo, são inseparáveis dele; depois, quando estes não necessitam mais da proteção que os rodeia, desprendem-se da solicitude de seu círculo. Quanto maior rigor adquirem, mais facilmente o conseguem. Obtêm sua maturidade quando o conseguem. Quem não abandona a escola em que cresceu, quem não a trai de imediato, acorrenta o seu destino ao dela: com ela vive e com ela perece. E não apenas a respeito dos discípulos deve-se

2. Publicado em Jorge Cuesta (org.), *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, pp. 5-8. [Tr. NMG].

afirmar isso; também a respeito dos mestres. Quanto mais fecunda é sua influência, menos a esgotam os grupos ou indivíduos que a desfrutam; depois torna a renascer ainda virgem, útil ainda para um cultivo novo. Que erro pensar-se que a arte não seja um exercício progressivo! Somente dura a obra que pode ser corrigida e prolongada; morre logo aquela que só pode ser repetida. Há obras que são apenas uma pura influência, uma constante incitação a que sejam contestadas, corrigidas, prolongadas. Outras há cuja influência é estéril e que nada produzem fora de si além de inúteis ecos.

Isto posto, nosso único propósito foi o de separar, tanto quanto possível, cada poeta de sua escola, cada poema do resto da obra: arrancar cada objeto de sua sombra e não lhe deixar senão a vida individual que possui. E tivemos cuidado para não fazer uma nova sombra que o protegesse.

Dos poetas anteriores à geração mais recente, atentamos exclusivamente para os poemas isolados; dos poetas jovens, atentamos igualmente ao caráter geral da obra, o que deixamos claro ao reproduzir de cada um deles similar número de poemas. É fácil nos justificarmos dentro da intenção que assinalamos. Estando já definida a obra daqueles, tendo esta adquirido, às vezes, uma influência, tendo criado ou pertencido a uma espécie de escola, o critério que nosso propósito nos impôs, exigia que nós, de certa maneira, escolhêssemos, se não os poemas que traíssem o espírito da obra, sem dúvida aqueles que, isoladamente, não tivessem necessidade de recordá-lo para manter sua vida própria. O caráter geral da obra dos outros é formado, com mais ou menos precisão, pela vontade de não repetir vozes alheias. Talvez um único poema não tivesse sido suficiente para mostrar sua personalidade nascente; talvez escolher só os que respondessem a um estrito julgamento sobre sua originalidade tivesse levado a um erro. Preferimos, assim, colocando todos numa dimensão igual, deixar que a personalidade de cada um se desprendesse sozinha de seus poemas, que a individualidade de cada poema se desprendesse sozinha de sua personalidade.

Pois se nossa prevenção foi contra os poemas sobre os quais pesa uma opinião – ou uma anedota – que, por assim dizer, os substitui e os suprime, mais atenta prevenção tivemos, e mais desconfiada, para aqui não fazer pesar uma nova opinião sobre os selecionados. Que cada qual apareça espontaneamente e com liberdade.

Nenhum rigor exterior – nosso – torna isso obrigatório, mas sim uma tolerância tanto nossa, diremos, como deles mesmos. Uma antologia é uma obra essencialmente coletiva; a tolerância é sua virtude mais natural. Para que cada poeta – cada poema – nela figure com liberdade, deve figurar pessoalmente e não à custa de outro, nem de julgamento algum. Nosso papel foi o de nos proibirmos este julgamento tanto quanto fosse necessário para também conservar sua liberdade. Deixar a cada qual o que lhe corresponde é a única maneira de não perder o que nos é próprio e de possuir o que é justo.

A seleção e as notas dos poetas agrupados nas duas primeiras seções são fruto de um trabalho coletivo, que gostaríamos de chamar de impessoal, e, em sua maioria, os poetas que constituem a última seção do livro – a convite nosso – selecionaram algumas das poesias que os representam.

Uma antologia é, enfim, um lugar em que só é possível figurar. Se vem ela assinada por Jorge Cuesta, é unicamente com vistas a esta finalidade; isto é, com a mesma tolerância e com igual liberdade, o que acaba de esclarecer nosso propósito de não fazer uma obra "pessoal" que não queira, com o passar do tempo ou mesmo imediatamente, ser corrigida; mas, ao contrário, uma obra "com influência", sempre coletiva, sempre aberta a novas correções e prolongamentos.

Antologia de Poesia Chilena Nova

• Volodia Teitelboim, "Primeiro Prólogo" • Eduardo Anguita, "Segundo Prólogo"

A ANTOLOGÍA de Poesía Chilena Nueva *(1935) se destaca por ser a mais seletiva das antologias da época, e por ter sido a causa de um dos episódios mais polêmicos da vanguarda chilena. Nela são incluídos dez poetas, encabeçados por Vicente Huidobro. Seguem-se os nomes de Ángel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, Eduardo Anguita e Volodia Teitelboim. Os dois últimos, responsáveis pela organização da antologia, são os autores dos dois prólogos.*

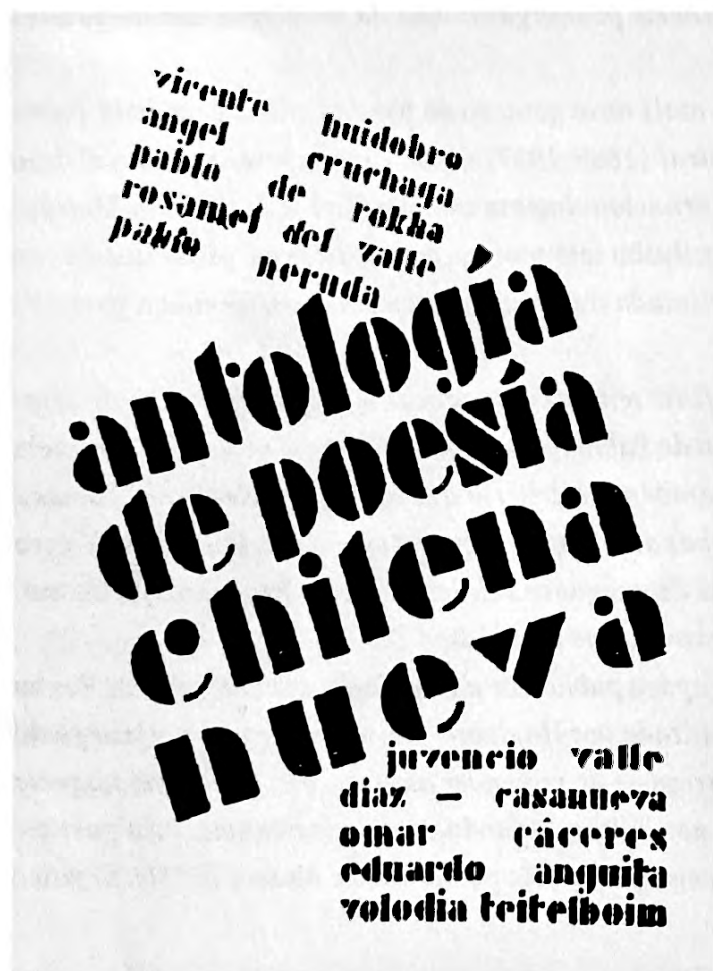
O volume pretende representar a mais nova geração da poesia chilena e, embora Pablo Neruda (1904-1973) e Gabriela Mistral (1889-1957) sejam contemporâneos, esta última aparece excluída. Já reconhecida internacionalmente com dois livros de poemas, Desolación *(1922) e* Ternura *(1924), sua exclusão tem motivações estéticas e é assim justificada pelos organizadores: "Uma poesia animada de essências retardatárias, forjada a partir de sobrevivências novecentistas"*[1].

De fato, a coletânea pretende definir tendências poéticas modernas, que vão do criacionismo huidobriano ao surrealismo de Pablo Neruda. A apologia da nova poesia aparece não apenas no título da obra, mas também no critério que norteou a seleção dos poetas e nos argumentos apresentados em ambos os prólogos. Menções ao movimento Martín Fierro *de Buenos Aires, e a poetas e revistas de vanguarda chilenos (*Ariel, Panorama, Dínamo, Caballo de Bastos, Andamio *etc.) corroboram esta visão.*

A polêmica eclode imediatamente após a publicação da antologia, quando Pablo de Rokha acusa-a de ser "uma compilação colonizada por Huidobro"[2]*. Este, que de fato é privilegiado com uma posição de destaque, encarrega-se de responder às acusações. Huidobro, naquele momento, era um poeta consagrado no Chile, pela fundação do criacionismo, pela participação nos movimentos de vanguarda europeus e pela publicação de* Altazor *(1931). O palco*

1. Em *Neruda* (p. 169), Volodia Teitelboim parece ter-se esquecido da exclusão de Gabriela Mistral: "Figuravam Mistral e Neruda", afirma ele nessa biografia.
2. *Idem, ibidem.*

das discussões é o jornal La Opinión, em que se sucedem todo tipo de violentas acusações mútuas. Huidobro é "uma galinha que cacareja porque diz que botou um ovo na Europa", e Neruda, o "poeta da decadência burguesa, poeta dos fermentos e dos esterqueiros do espírito"[3]. Neruda, que naquele momento era cônsul em Madri, manteve-se alheio aos impropérios. Ele já era poeta reconhecido internacionalmente, com vários livros de poesia publicados, entre eles Residencia en la Tierra. Em 1935, vésperas da Guerra Civil Espanhola e ano da publicação da antologia, lança em Madri Caballo Verde para la Poesía, em que assume posições claramente antivanguardistas (ver "Sobre uma Poesia sem Pureza", p. 524).

Retrospectivamente, pode-se afirmar que a antologia resgata um momento fundamental da nova poesia chilena, justificando plenamente as propostas descritas nos prólogos dos dois organizadores. Cinqüenta anos mais tarde, Teitelboim avalia: "A polêmica não era um modelo de profundidade, mas um documento de época e o retrato do ardor beligerante de dois adversários bem diferentes [Pablo de Rokha e Vicente Huidobro]"[4]. Poucos anos mais tarde, surge uma nova geração de poetas, de cunho surrealista, em torno do grupo Mandrágora.

Antología de Poesía Chilena Nueva, *Santiago*, 1935.

3. *Idem*, p. 170.
4. *Idem*, p.172.

Primeiro Prólogo[5]

Volodia Teitelboim

A arte – crista expressional da infra-estrutura econômica, para onde ascende após múltiplos processos sublimatórios –, em analogia com as demais manifestações da vida coletiva, sincroniza-se com o coração do tempo, dentro de cujo espaço canta, à maneira de relógio, seu latejo existencial.

Autêntico artista – humano singular na função de voz plural – só é o ser natalmente dono de uma energia hipersensível, eufórica, esforçando-se até a identidade unitária com o clima temporal.

Fundada na verdade prévia do artista em missão de verbo, número e símbolo do circundante ambiental, a soma de suas criações é paralelamente a adição das órbitas sociais nas quais as deu à luz.

A colaboração das gerações através de seus artistas – os quais, ao fixar em sua obra o trânsito fugitivo de sua contemporaneidade, fazem-na seguir vivendo mais além de si mesma, às vezes para sempre – impõe a cada um deles o imperativo categórico de agregar seu elo preciso e específico àquele encadeamento que, por encarnar o espírito estético de diferentes períodos, os transparenta em suas essências plenas.

A confluência dual do externo-interno, ou seja, o recíproco jogo de influências do mundo sensorial sobre o criador e, por reflexo, do último sobre aquele, origina a unidade estética em todo tempo e em cada lugar, desencadeia a vibração prístina e energética das coisas. O artista abre a porta e o espectador presencia uma função de taumaturgia sugestiva.

Como corolário, a lei precipitada também rege nosso tempo, cujo advento desarraiga a raiz central que inervou a psicologia da véspera. Com a ruína de tal psicologia, abrem-se as portas deste século, para dar com ele nascimento à mudança que vivemos. As oprimidas marés do inconsciente coletivo acumulam no nosso subsolo a conta da escravidão, somam censura a censura, elaboram o dia próximo, estouram e devoram as comportas que freiam sua força. E esta mesma violência instintiva, ao atravessar pelo fiscal inteligente, tomando consciência, põe-se a reestimar as tabelas de valores vigentes; mas, como estas também não guardam equilíbrio com sua ordem nascente, rompe-as.

Este novo espírito criticista é o sentido revolucionário que informa nosso atual ciclo histórico – durante o qual vêm abaixo as hierarquias estabelecidas –, que encontra sua cristalização primária na batalha das multidões por seu justo trono.

5. Publicado em Volodia Teitelboim & Eduardo Anguita (orgs.), *Antología de Poesía Chilena Nueva*, s. p. [Tr. NMG, ARL, RPV].

As antinomias orgânicas das relações materiais afundam todo o sistema que alicerçam em seu caos final. A morte das raízes traz atrelada a morte da árvore. E a novos tempos, novos cantos.

A transmutação se opera na arte pela falência de todas as perspectivas habituais. Assim como em ciência e filosofia as valências estatuídas pelo homem hoje só cumprem um papel condicional e relativista, a arte presente destroça as noções estimadas de evidência absoluta, rompe com as estéticas de tipo totalizador, porque mantém a consciência de que é o único método para conservar a liberdade interna, imprescindível para externar a plenitude do ser.

A arte atual supera o material cotidiano, espreme dele a última quintessência, vale dizer, trabalha a superior realidade, dotada de atmosfera especial, legislada por suas próprias leis, diferenciada do mundo imediato e circunstancial.

Classicismo e romantismo – para citar unicamente as duas atitudes básicas anteriores à atual – proclamam a emanação parcial e excludente de um ou outro poder vital, mas jamais sua fluência em proporcional simultaneidade.

Ao contrário, a arte atual é um produto da entidade humana completa, restrita ao império de cada uma e de toda atitude primordial.

Fiel consigo mesma, insurge-se contra o realismo-transplante artificial que persegue como arquétipo a fotografia do objeto preexistente. E faz guerra contra a verbal catarata romântica, feita de falso frenesi.

Tardios discípulos de Góngora, concebendo o tempo como noção de estática abstrata, propõem como problema rei da temática poética a resolução musical e sensual da palavra.

Na verdade, agora e sempre, a poesia por antonomásia não é luminária nem malabar: é o exercício de revelação do sobrenatural pelo homem, a que ilumina por meio de signos os conteúdos incognoscíveis e a patética máxima da existência.

A poesia nova rechaça a teoria romântica da INSPIRAÇÃO e por sua vez patrocina o tipo do poeta interiorizado no seu processo criador. E isto já foi dito por Baudelaire: "Resolvi informar-me do porquê e transformar minha voluptuosidade em conhecimento: todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos. Compadeço-me dos poetas que são guiados somente pelo instinto; considero-os incompletos".

Estabelecidas estas premissas elementares, podemos circunscrever-nos num campo de comparação.

Praticando um corte retrospectivo na vida poética de nossa língua, fazendo retroceder seu tempo até os anos de resplendor da poesia nova, verificamos que a poesia chilena é cronologicamente a primeira.

Aqui só fazemos constar este fenômeno – categorizado entre as irrefutáveis verdades do calendário – porque seu estudo analítico é monopólio da história literária.

Para quem traçou o paralelo entre as ramificações filiais da arte chilena por primazia de volume e qualidade, a poesia significa sua valência maior.

E se equipararmos globalmente a magnitude poética continental em seu peso exato, isento de supervalorização ou menosprezo, obtemos o seguinte resultado: o fato poético novo mais transcendente entre todos os da América espanhola se constitui na poesia chilena.

Assim destacada sua eminência a partir de um observatório lingüístico, de arte em geral e geografia, cabe-nos revalorizar seu desenvolvimento situando-nos num mirante interior.

O início do século XX surpreende a poesia chilena, como todas as demais da língua, girando em torno de mestres do simbolismo e parnaso franceses.

Com muitos anos de atraso, são lidos e imitados Verlaine, Samain, Moréas, Dierx, Maeterlinck, Verhaeren, Louys, Jammes, Rollinat, Richepin e Banville. Mas os grandes simbolistas permanecem, até muito pouco tempo atrás, desconhecidos.

Ulteriormente se produz o declínio gradual do modelo francês, suplantado pelo modernismo de Rubén Darío, ao redor do qual celebram rituais menores Lugones, Manuel e Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Valencia, Santos Chocano, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, González Martínez, Asunción Silva, Marquina e alguns mais.

Francisco Contreras, Carlos Pezoa Véliz, Ernesto Guzmán, Manuel Magallanes Moure, Carlos Mondaca, Víctor Domingo Silva, Pedro Prado e Max Jara são os principais poetas chilenos de uma geração cujo panorama está limitado por um híbrido cruzamento simbolista-parnasiano-modernista.

O. Segura Castro desempenha a função de laço de união entre o grupo citado e o novo que advém, constituído por Jorge Hübner Bezanilla, Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Daniel de la Vega, Tomás Chazal, o nicaragüense Gubry Rivas, Pablo de Rokha, Juan Guzmán Cruchaga e Gabriela Mistral.

Ainda que este último grupo em princípio também se ligue inteiro à tradição do imediatismo anterior, envolve uma precursão válida para a poesia nova porque, precisamente, os primeiros heterodoxos que se levantam contra os cânones do Novecentos são Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga e Pablo de Rokha.

As revistas *Azul* e *Musa Joven* testemunham sua viva batalha contra a poética tradicional, cujo mais poderoso reduto está defendido por *Los X*.

Já em 1912 e 1913, Vicente Huidobro cria alguns poemas, por exemplo, "El Libro Silencioso" e "Vaguedad Subconsciente", que se afastam insolitamente do habitual.

Huidobro logo ultrapassa as fronteiras da pátria. Ao afastar-se do Chile, desvincula-se diretamente da poesia nativa, para entregar-se à revolução poética sem limite geográfico.

Mas a transcendência do papel do pai do criacionismo – maior do que a de qualquer outro poeta do idioma – na gênese e primeira infância da poesia nova do universo, sua influência e investidura de mestre frente a jovens poetas da Espanha, e o inventário, por sintético que seja, dos inumeráveis episódios artísticos de sua existência, escapam à índole e extensão sumária do presente prólogo; tudo isso é material pertencente ao historiador da arte nova.

Naqueles tempos, companheiro de Vicente Huidobro nas suas lutas literárias iniciais, Pablo de Rokha começa a escrever uma poesia sem precedentes, em consonância com uma concepção estética evidentemente distinta da dos demais poetas. Desde "Versos de Infância" até "Jesucristo", aperfeiçoa-se, circulando sempre dentro da órbita de uma personalidade sem confusão possível. "Satanás", "Suramérica" e, especialmente, "Escritura de Raimundo Contreras" são poemas autóctones.

Mas logo seu processo evolutivo deixa para trás este estágio vernáculo de sua obra. Hoje, evidentemente convencido da verdade marxista, deriva sua poesia para a arte social.

Mas os poetas novos nascidos antes do século são artistas que se realizam na contramão, contrariando a corrente de seu meio e de seu tempo. Prematuramente, forçam o ritmo lentíssimo de nosso processo artístico. Tanto se distanciam de sua geração que o vínculo com ela apenas o estabelecem a data de seu nascimento e a história de suas oposições.

O princípio imanente de liberdade que preside a nova poesia não é, justamente, o que anima a poética chilena do segundo decênio do século, tão proximamente influenciada pelos modelos já indicados. Esta poesia cismática é gêmea, ou melhor, irmã mais velha daquela que só conseguirá uma posição sólida entre nós uma década depois.

Comprova a referida situação do ambiente literário, como exemplo prototípico, a apoteose de Gabriela Mistral, louvada e consagrada pelos públicos. E adquire relevo de fato eloqüente porque alcança o triunfo como prêmio de uma poesia animada de essências retardatárias, forjada de sobrevivências novecentistas.

O influxo das correntes artísticas surgidas no clima psíquico que gestou a guerra, e das tendências aparecidas em função dela, inauguram no Chile o período mais rico da poesia.

Assim, em 1920, o poeta – morto recentemente – Alberto Rojas Giménez, em colaboração com Martín Bunster, lança um "Manifesto AGU", à semelhança do movimento dadaísta franco-suíço. Sucesso periférico, em si mesmo com significado mínimo, mas eloqüente como índice de uma juventude que capta a radiação estético-revolucionária transmitida de ultramar.

No entanto, isso não significa que se tenha aberto de repente e definitivamente a etapa cíclica da nova poesia. A maioria continua a tradição; a minoria imprime mais velocidade ao seu processo criador.

Algo disso acontece em Pablo Neruda. As etapas iniciais de sua produção: *Crepusculario*, *El Hondero Entusiasta* e *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, são livros que se impõem no ambiente, originando uma seqüela numerosa de imitadores. Não envolvem uma revolução poética, ainda que contenham certas novidades formais. A partir de *Tentativa del Hombre Infinito*, estiliza gradualmente seu temperamento de grande romântico em canais atualizados.

Por fim, a poesia nova adquire contornos definidos por volta de 1925, ano em que começa em Buenos Aires a segunda época da revista *Martín Fierro*, estação de partida da nova poesia argentina.

1925 e os anos seguintes estão marcados por um aparecer de revistas de nova estética e pela publicação dos primeiros livros de Rosamel del Valle e Humberto Díaz Casanueva. Del Valle, no ano de 1925, colabora em *Ariel*; em 1926, dirige *Panorama*. Surgem *Dínamo*, *Caballo de Bastos*, *Andamio* etc.

Em 1926, pela primeira vez no Chile, inaugura-se uma exposição de caligramas, na qual expõem Rosamel del Valle, Díaz Casanueva e Gerardo Seguei.

Depois, a poesia nova se liberta desse estado de imaturidade. Hoje, segue caminhos puramente construtivos, já superados os dias de batalha contra uma poesia caduca e os anos de ensaio.

Uma juventude estudiosa cria, agora, livre do peso do pretérito.

Mas é preciso deixar que os fatos aconteçam, condição prévia para historiá-los.

Segundo Prólogo[6]

Eduardo Anguita

A simplicidade do mundo externo (um fato, uma folha, um vôo, a linha) é somente aparente. Nossa alma reage de maneira bastante complexa e estranha, quase sempre não consciente, e desconhecida, portanto, do sujeito. Daí que todas as explicações da beleza sejam demasiado objetivas e rígidas; quando muito, se reduzem a uma teoria do prazer e da dor. Princípios subjetivos, imóveis por sua elementaridade e primordialidade, inerentes ao ser, permanecem através das épocas, dando uma aparência de imutabilidade a certas leis estéticas neles fundadas. Um som muito agudo, uma fuga muito veloz farão

6. Publicado em Volodia Teitelboim & Eduardo Anguita (orgs.), *Antología de Poesía Chilena Nueva* [Tr. NMG, ARL, RPV].

o homem primitivo reagir com uma sensação de perigo muito semelhante à do homem deste século. É claro que para isso conta muito o costume, o hábito; bastará citar o caso, em música, em que acordes ontem geralmente reconhecidos como "desafinados" hoje são aceitos totalmente pelo ouvido. Tempos e lugares não apagam, não obstante, o primário, salvo que nossos antepassados tivessem composto uma categoria de animal muito diferente de nós, ou um vegetal cujas próprias leis determinassem um mundo totalmente próprio, uns braços inclinados para o sol, como as folhas e os talos. (Esta inclinação para a luz é uma forma elementar do amor, força para uma arte, em seres inferiores ao homem.)

As épocas e as raças têm, de fato, uma concepção diversa da arte: esta é a conclusão do que foi dito anteriormente, e o ponto, também, de partida. Por isso é preciso determinar o específico da arte nova. O artista atual vai à realidade afastando-se do realismo superficial, procurando o profundo desconhecido, formulando ao mesmo tempo – tal é a aspiração geral, creio eu – esta nova, porque desconhecida, realidade, com uma simplicidade de natureza. Natureza dentro da natureza. Daí ao período de criação houve um passo; mediando, um artista. Reconhecemos, como reconhecem em todo o resto geográfico, que uma voz ordena, com solene potência, o novo – grande estado da arte. O período de criação. Ninguém nega o ensinamento deste poeta, que orientou toda a lírica da Espanha, e que na França prestou sua cooperação valiosa, ao lado de criadores tão grandes como Guillaume Apollinaire. O poeta que fez pé firme no poema criado, o que inaugura o período de criação, é Vicente Huidobro. Voz de humano, estranha agudização do supernível do poeta, do alto nível do homem. E a criação veio. E a criação entrou em nós. E nós entramos na criação. Faça-se a luz, e a poesia se fez.

Transcrevo parágrafos de *Manifestes*, livro no qual está resumida toda sua doutrina estética.

"Eu dizia então, e repito aqui, que o poeta é aquele que surpreende a relação oculta entre as coisas mais longínquas, os escondidos fios que as unem. Trata-se de tocar com o dedo, como uma corda de harpa, os fios ocultos, e produzir uma ressonância que ponha em acorde as duas realidades longínquas." "Um poema deve ser algo inusitado, mas feito com coisas que manejamos constantemente." "Eu lhes direi o que entendo por poema criado. É um poema em que cada parte constitutiva e todo o conjunto apresentam um fato novo independente do mundo externo, desligado de qualquer outra realidade, que não ele mesmo, pois assume lugar no mundo como um fenômeno particular, à parte e diferente dos outros fenômenos." "É belo em si e não admite termos de comparação. Não pode ser concebido em outra parte que não no livro. Não tem nada de semelhante com o mundo exterior; faz real o que não existe, ou seja, faz-se ele mesmo realidade." "Criar um poema, tomando da vida seus motivos, transformando-os, para dar-lhes uma vida nova e independente." "Nada narrativo nem descritivo. A emoção deve nascer unicamente da

virtude criadora. Fazer um poema como a natureza faz uma árvore." "A arte é uma coisa, e a natureza, outra; amo demais a arte e amo demais a natureza. Se vocês aceitam as representações que um homem faz da natureza, isso prova que não amam nem a natureza nem a arte." "É preciso criar. Eis aqui o signo de nosso tempo: inventar; é fazer com que coisas paralelas no espaço se encontrem no tempo, ou vice-versa, apresentando, assim, no seu conjunto, um fato novo. (O salitre, o carvão, o enxofre existiam paralelamente desde o começo do mundo; era necessário um homem superior, um INVENTOR que fizesse com que eles se encontrassem, criando assim a pólvora, a pólvora que faz explodir seus cérebros, como uma bela imagem.)" "O poeta não deve ser mais um instrumento da natureza, mas sim fazer da natureza seu instrumento." "Um poema é um poema, tal como uma laranja é uma laranja e não uma maçã." "O poeta já não imita a natureza, pois não se arroga o direito de plagiar a Deus. Vocês encontrarão ali o que nunca tinham visto em outra parte: o poema. Uma criação do homem."

Vitalidade e vitalidade. É a arte nova. E os dois grandes tons dela, os sentidos convergentes do criacionismo e do surrealismo. Enquanto o primeiro é mais construtivo, controla estritamente o artístico e é mais objetivo, o surrealismo penetra – ou não penetra, mas simula fazê-lo – com mão fria nas tumbas do sonho. E quem não estremece! O criacionismo é uma atitude na qual cabem milhões de possibilidades; o surrealismo é uma escola, ou seja, encerra, reduz, coage, pois proclama a exploração de certa zona apenas: o subconsciente. Não imita a vida, faz a vida interna, a exprime; em resumo, cria-a com certo bom sentido interpretativo, convergindo, portanto, para o criacionismo. Não copia os materiais inconscientes, pois é justamente nisso – ou seja, na escrita automática – onde fracassaram, segundo declaração do próprio chefe, André Breton, no *Segundo Manifesto*. Porque ele vai à profundidade do objeto; expressa, portanto, a profundidade do conhecimento, resultando assim no afloramento da profundidade do homem. O fato surreal é algo descoberto; o fato criado, algo jamais preexistente. O poeta novo capta, sensorialmente, as qualidades simples do fato ou do objeto, mas nele os sentidos cooperam, de modo que o fato ou objeto se representa totalmente, adquirindo qualidades não percebidas. Assim, se Rosamel del Valle diz "uma flor de negra música", atribui uma qualidade auditiva à flor, que aparentemente só tem qualidades visuais, olfativas, táteis e gustativas. Depois a música, que contém apenas o auditivo, totaliza-se e se completa com uma qualidade visual, a cor. Esta espécie de duplo olhar do poeta faz os críticos falarem de "intelectualização da arte". Esta intelectualização é real na poesia atual, mas, em lugar de lhe tirar valor, é sua mais alta qualidade. A poesia anterior – não toda, mas em geral – foi privativa do sentimento, isto é, da vontade. E quem pode ordenar que a poesia seja de tal ou qual parte do homem? A inteligência é a faculdade capital do ser humano, pois sem ela a vontade não poderia tomar seu rumo, não conheceria o objeto (bem) que lhe é próprio. É isso, escolasticamente falando. Falando mais cientificamente,

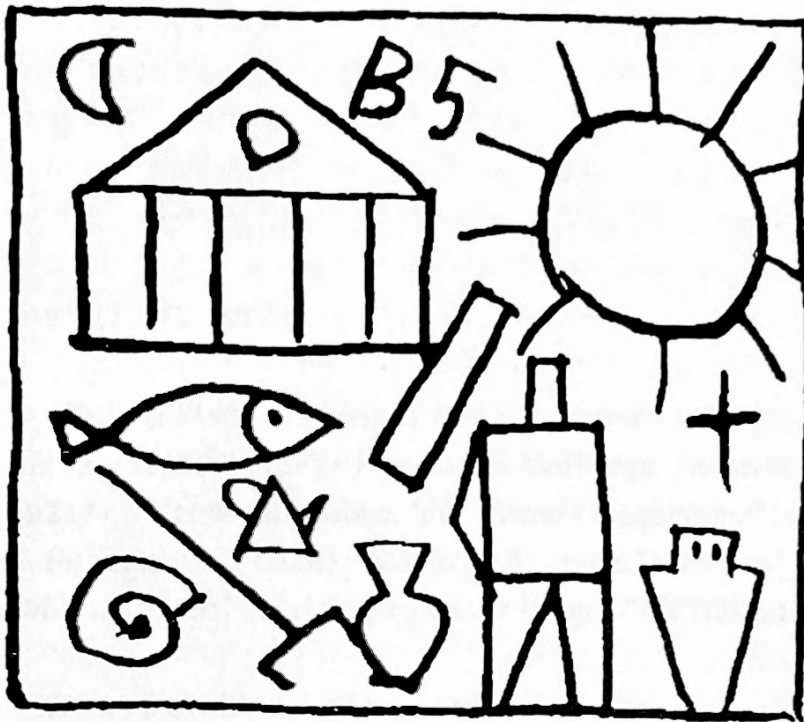
citaremos: "O pensamento, a imagem criadora, a concepção, a introspecção etc. surgem da região frontal, a última que aparece no homem em sua marcha de séculos, como uma ânsia de elevação. As zonas afetivas e instintivas fornecem os materiais a este maravilhoso laboratório onde se verificam as sínteses supremas. Fibras de associação conduzem os elementos das regiões inferiores até a superior. A região superior governa, controla, inibe ou estimula. Esquematizando, teríamos: Intelectualidade – Região frontal; Afetividade – Região temporal; Instinto – Região occipital".

A poesia de hoje é de conhecimento, essa é a sua qualidade específica. Nosso "cerebralismo", como chamam certos críticos a nossa característica superior (como se se pudesse fazer poesia com os pés), é nossa conquista na arte, e lhe dá uma qualidade mais humana na medida em que a inteligência comanda o ser, representa-o integralmente e o estremece amiúde com sua intensidade de longos fogos.

A palavra privativa da arte nova é VIDA. Não importa que o vital provenha da própria vida ou da criação. Vida, vida Independente, esforço humano. A desumanização da arte é uma má compreensão dela, e, além disso, uma mentira materialmente impossível. Quem faz a arte? Para quem? Desumanizar a arte seria torná-la artificial, seria pouco menos do que nos suicidarmos ou nos entregarmos a uma derrota de mãos atadas. Por outro lado, a pretensa desumanização, segundo Ortega y Gasset, deve ser alcançada por meio da desrealização que a inteligência efetua, ou por meio do humorismo, no qual tudo se desvaloriza depreciativamente. A intelectualização total, como vimos, ao saber que a Região Superior não pode trabalhar sozinha, salvo anomalias especiais; a intelectualização, repito, é uma coisa quase impossível, salvo se chegássemos a uma espécie de matemática ou à formulação de leis, nas quais o resto do ser não tivesse nenhuma participação nem interesse. Isso se alcançaria, quiçá, com repetidas mortificações, com as quais provavelmente dominaríamos o animalesco que impera em nós. Quiçá, então, seríamos mais humanos do que nunca, mais especificamente humanos, e o artista seria algo tão sagrado como o místico que crê no que não vê e que se assemelha cada vez mais à água ou ao ciclone puro. A arte não é um jogo, senhor Ortega, é uma batalha, "una partida de ajedrez con el infinito", tal como definiu o poeta, o autor de *Altazor*. Um sagrado jogo-rito, acrescentaria eu. Um tremendo e necessário exercício.

Sim; a arte é vida, não a vida, porque esta não é realmente vida, mas sim aparência dela. A poesia atual, como vida, limita-se, nas pesadas fronteiras de flores, com a morte. E o problema do ser se ilumina. Atemorizemo-nos. Sobre as cinzas do terror, a dianteira é signo de fuga, para onde está o vento no estado de veio, talvez. Para o alto? Para o fundo? Não sabemos nada do espaço livre e do espaço que encerramos em nossa respiração. O movimento é a única coisa visível. A única realidade é o vôo.

ismos

Página anterior: Joaquín Torres-García, Vinheta em Universalismo Constructivo, *Buenos Aires, 1944.*

Futurismo

• Rubén Darío, "Marinetti e o Futurismo" (1909) • Almacchio Diniz, "Uma Nova Escola Literária" (1909) • José Carlos Mariátegui, "Aspectos Velhos e Novos do Futurismo" (1921) • Vicente Huidobro, "Futurismo e Maquinismo" (1925) • Graça Aranha, "Marinetti e o Futurismo" (1926) • Mário de Andrade, "Marinetti" (1930) • César Vallejo, "Estética e Maquinismo" (s. d.) • Jorge Luis Borges, "Da Vida Literária" (1938)

O FUTURISMO foi a vanguarda artística que mais conseguiu transtornar e transformar as pacatas estéticas latino-americanas dos anos 1920. De Darío a Borges, poucos intelectuais ficaram indiferentes à comoção provocada pela "figura sorridente daquele terrorista conhecidíssimo de nome e pouco apreciado em verso", Filippo Tommaso Marinetti, conforme as irônicas palavras de Mário de Andrade em artigo de 1930[1].

Ao contrário do dadaísmo, que foi breve e sábio ao proclamar sua própria extinção, as polêmicas sobre o futurismo foram adquirindo conotações diversas à medida que seu líder obstinou-se em dar continuidade ao programa original durante mais de duas décadas. "O [futurismo de Marinetti] foi um caso de longevidade, não de continuação nem de desenvolvimento", comenta José Carlos Mariátegui também em 1930. Ainda nesse mesmo ano, após um encontro pessoal com o líder futurista em São Paulo, Mário de Andrade fecha um artigo ferino observando que "Marinetti considerou que já estava tudo explicado e começou a falar do futurismo, as mesmas coisas que dizia desde 1909. Falava feito uma máquina"[2].

Num primeiro momento, as propostas futuristas provocaram na América Latina uma reação ambígua, misto de admiração e rejeição. Em meio à avalancha de manifestos vanguardistas dos anos 1920, e apesar da ambivalência das atitudes, poucos textos escaparam à influência do movimento. Uns mais, outros menos, todos fizeram uso da retórica futurista – até mesmo aqueles que discordavam explicitamente de seus princípios. Ser moderno equivalia a ser conivente com uma atitude, com um comportamento. A acertada conclusão

1. *Táxi e Crônicas no* Diário Nacional, pp. 191-192.
2. *Idem*, p. 192.

de Annateresa Fabris pode ser aplicada ao movimento como um todo na América Latina: "O futurismo não é apenas um conjunto de propostas artísticas, mas a procura de um novo comportamento dinâmico e renovador, por vezes mais importante que a realização concreta de obras"[3]. Aliás, o modernismo brasileiro foi sem dúvida o movimento de vanguarda na América Latina que mais se beneficiou, sofreu e problematizou a influência do futurismo. A própria Semana de 22 iria ser chamada inicialmente de "Semana de Arte Futurista"[4].

Também bastante influenciados pela linguagem futurista são os manifestos da vanguarda porto-riquenha. A retórica agressiva, a negação total do passado, o projeto de destruição dos museus e a proclamação da guerra como única higiene do mundo, entre outras coisas, eram propostas de difícil assimilação em meios culturais ainda impregnados do simbolismo-decadentismo do século XIX. Anos mais tarde, a adesão de Marinetti ao programa fascista de Mussolini levou a uma reavaliação de seu projeto que continua até hoje[5].

Admirável é o fato de ter sido o nicaragüense Rubén Darío, menos de dois meses após a publicação do Manifesto Futurista na primeira página do Le Figaro *parisiense, em 20 de fevereiro de 1909, quem traduziu, glosou e criticou o polêmico texto[6]. Essa surpreendente leitura de Marinetti por Darío equivale não apenas à contraposição de dois séculos tão radicalmente diferenciados entre si como o XIX e o XX, mas ao confronto de personagens que revolucionaram a linguagem artística de suas respectivas épocas, e cujas estéticas – o decadentismo finissecular rubendariano e o futurismo marinettiano – literalmente se opõem.*

Em "Marinetti e o Futurismo", o poeta nicaragüense contesta a originalidade dos argumentos enumerados no manifesto, lembrando que algumas de suas colocações já ha-

3. O "*Futurismo Paulista*", p. 100.
4. A pesquisa de Annateresa Fabris é a prova definitiva dessa afirmação, embora o crítico Merlin H. Forster afirme, em "Latin American *Vanguardismo*: Chronology and Terminology" (p. 23), que "o uso mais extensivo das teorias de Marinetti em toda a América Latina pode ser visto nos estridentistas mexicanos".
5. Mário de Andrade e Vallejo não hesitam em chamá-lo de "fascista". A exposição *Futurismo & Futurismi*, realizada ironicamente no palácio Grassi de Veneza em 1986, embora consagre o movimento futurista, dilui bastante a polêmica política. Ver o verbete "ideologia", no catálogo da exposição, *Futurism & Futurisms*, pp. 488-492.
6. Seu artigo foi publicado em *La Nación* de Buenos Aires, 5 abr. 1909, e reproduzido em Rubén Darío, *Obras Completas*, vol. 8, pp. 187-195. Quase simultaneamente, sai em Madri a tradução de Ramón Gómez de la Serna, assim como seu artigo bastante laudatório sobre o novo movimento: "Fundación y Manifiesto del Futurismo" e "Movimiento Intelectual. El Futurismo". Ver também a importante coletânea de Nelson Osorio T., *El Futurismo y la Vanguardia en América Latina*. Enquanto Gómez de la Serna fez a tradução completa do texto marinettiano, Darío se limitou a traduzir os itens enumerados no Manifesto Futurista, deixando de lado a longa introdução. O mesmo foi feito por Amado Nervo e por Huidobro nos artigos incluídos na antologia de Nelson Osorio T. Não menos surpreendente é a primeira notícia de Marinetti no Brasil, assim como a tradução do Primeiro Manifesto, ambas publicadas no *Jornal de Notícias*, Bahia, 30 dez. 1909. Cf. Almacchio Diniz, *F. T. Marinetti: Sua Escola, sua Vida, sua Obra em Literatura Comparada*, pp. 15-17.

viam sido feitas por autores clássicos como Homero ou Píndaro, que a denominação de "futurismo" já fora proposta por Gabriel Alomar, e que havia semelhanças até mesmo com poetas contemporâneos, como o belga Émile Verhaeren. Do alto de sua bem consolidada fama, Darío vê os arroubos marinettianos com condescendência paternalista, atribuindo o tom exaltado a uma impetuosidade juvenil. O ensaio de Darío é permeado pela negação da idéia de "futuridade": não apenas pela perspicaz afirmação de que "o futuro [...] é o passado ao contrário", mas ao minimizar a hybris *marinettiana afirmando que "os deuses vão embora, e fazem bem mesmo".*

Anos mais tarde, e a despeito da difusão da arte de vanguarda na América Latina, poetas e críticos dos anos 1920 continuariam a manter uma atitude "futuricida". Tanto Huidobro quanto Vallejo criticam a maneira como Marinetti totemiza a máquina. O primeiro, apesar de sua dívida para com o futurismo[7], investe contra a "mitologia da máquina"; o último alega com propriedade que nem mesmo "o sociólogo marxista transformou o trator num valor totêmico da família proletária e da sociedade socialista"[8]. Mas nem por isso Vallejo deixa de resgatar, por exemplo, o uso criativo que Whitman faz da máquina, "a espantosa Bíblia industrial dos Estados Unidos", conforme a definição de Huidobro. Para este, o importante é sobretudo a boa poesia, não o dogma futurista: "Não é o tema, mas a maneira de produzir, o que faz com que o poema introduza alguma novidade"[9].

A primeira passagem de Marinetti pelo Brasil, em 1926, aguçou sentimentos que já vinham fermentando desde a publicação do Manifesto. Dada a relevância das correntes européias de vanguarda para o modernismo brasileiro, que eclodiria com a Semana de 22, seria natural supor que Marinetti tivesse sido bem recebido. Não foi, contudo, o que aconteceu. Em primeiro lugar, o termo "futurismo" já adquirira sentido bastante pejorativo. "O meu Poeta Futurista", texto de Oswald de Andrade que traz pela primeira vez a público a figura de Mário de Andrade, recebe uma resposta em que este último repudia com veemência tal denominação. Nas palavras de Mário da Silva Brito:

7. Ver Jorge Schwartz, *Vanguarda e Cosmopolitismo*, pp. 25-43.
8. "Estética y Maquinismo", em César Vallejo, *Obras Completas*, vol. 2: *El Arte y la Revolución*, p. 55. Texto reproduzido nesta antologia, p. 422. O desmascaramento ideológico do objeto futurista apontado por Mariátegui é definido de maneira brilhante por Annateresa Fabris (*O "Futurismo Paulista"*, p. 99): "[...] o futurismo é o primeiro movimento que põe totalmente a nu o processo de mercantilização da produção capitalista, dela derivando dois corolários essenciais: a superação da concepção idealista da autonomia da obra de arte; a proclamação do objeto estético como mercadoria e a conseqüente adoção de algumas técnicas comerciais – a autopromoção publicitária, o reclame espalhafatoso de obras e manifestações, o uso da violência como instrumento de persuasão e cooptação".
9. "Futurismo y Maquinismo" nesta antologia, p. 414.

> *Basta que o crítico – ou simplesmente o observador – depare com uma novidade, com algo um nada fora do comum, para que, logo, se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral. E então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes*[10].

Esse mesmo crítico faz uma esplêndida descrição das tumultuadíssimas conferências proferidas por Marinetti em São Paulo. Os resultados são, no mínimo, patéticos[11]. *Por ocasião da conferência que Marinetti pronunciou no Rio de Janeiro, Graça Aranha lê o texto que serviria posteriormente como introdução a sua coletânea de manifestos futuristas, publicada em francês no Brasil*[12]. *Nesse ensaio de inegável valor didático, Graça Aranha pende para o resgate e a louvação do futurismo, evita críticas de teor político e aproveita para tecer considerações sobre os vínculos do movimento com a Semana de 22.*

Todavia, os dois textos de caráter mais reflexivo sobre a escola futurista são o mencionado artigo de Mário de Andrade e "Aspectos Velhos e Novos do Futurismo", de José Carlos Mariátegui. Ao longo de todo o seu artigo, Mário de Andrade demonstra uma fina ironia, justificando a prudente distância que soube manter em relação ao promotor do futurismo. Aliás, a discordância de Mário de Andrade não se refere tanto ao futurismo enquanto escola, mas a Marinetti, uma vez que o escritor paulista se identifica com o grupo florentino da revista Lacerba, *representado especialmente por Papinni, Boccioni e Palazzeschi. No artigo, ele também reivindica para São Paulo a posição de ponta de lança do movimento modernista brasileiro, mas comete uma injustiça ao afirmar que "Marinetti foi o maior de todos os malentendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil". Curiosamente, o artigo de Mário de Andrade, datado de 1930, não faz nenhuma menção a polêmicas ideológicas, embora estas estejam presentes nas entrelinhas.*

O artigo de Mariátegui chama a atenção pelo caráter sintético, peremptório e agudo de suas observações. Embora equivocado ao aproximar correntes de vanguarda tão diferenciadas quanto o futurismo, o expressionismo e o dadaísmo, ele coloca uma questão fundamental ao chamá-las de "imperialistas, conquistadoras e expansivas". Sem dúvida, grande parte

10. *História do Modernismo Brasileiro*, pp. 161-162.
11. "Marinetti em São Paulo", em Mário da Silva Brito, *Ângulo e Horizonte*, pp. 93-99. A visita de Marinetti à Argentina foi muito menos polêmica, tendo sido celebrada em Buenos Aires de diversas maneiras, a começar pela própria *Martín Fierro*, que lhe dedica o nº 29-30 (8 jul. 1926). Outra ocasião de homenagem a Marinetti foi a Exposição de Pintores Modernos, realizada em junho de 1926, na galeria Amigos del Arte.
12. *Futurismo: Manifestos de Marinetti e seus Companheiros.*

da boa literatura foi feita sem o recurso aos manifestos, arma por excelência da política cultural das vanguardas. No caso específico de Marinetti, a posteridade o reconhece mais como promotor do futurismo e autor de manifestos do que por sua obra literária. Por outro lado, o próprio Mariátegui pondera que "não há revolução mesurada, equilibrada, suave, serena, plácida". O ensaísta peruano defende o caráter revolucionário dos movimentos e, ao contrário de Graça Aranha ou de Mário de Andrade, prefere criticar suas implicações políticas. O que Mariátegui rejeita, já em 1921, é o "programa político [que] constituiu um dos desvios do movimento, um dos erros mortais de Marinetti". Nesse sentido, o desacordo de Mariátegui com a evolução política do futurismo é completo.

Se, num primeiro momento, as vanguardas afirmam seu caráter revolucionário pela oposição aos anquilosados modelos do passado, tal vontade de renovação corre o risco de, posteriormente, sobreviver ao esgotamento de sua própria proposta. Com intuição precursora, Mariátegui chama a atenção para os mecanismos de recepção da vanguarda, nos quais pode prevalecer o mero desejo do novo pelo novo: "O [público] não é movido pela compreensão mas pelo esnobismo. Mas no fundo deste esnobismo encontra-se o mesmo processo da arte de vanguarda. O fastio do acadêmico, do velho, do conhecido. O desejo de coisas novas". O próprio Borges, em artigo de 1938 publicado em El Hogar, *considera, com a ironia que o caracteriza, ultrapassadas as fórmulas marinettianas: "O antigo empresário do futurismo já está velho demais para tais diabruras".*

Marinetti e o Futurismo[13]

Rubén Darío

Marinetti é um poeta italiano de língua francesa. É um bom poeta, um notável poeta. A "elite" intelectual universal o aprecia. Pessoalmente sei que é um moço gentil e é mundano. Edita em Milão uma revista poliglota e lírica, luxuosamente apresentada, *Poesia*. Seus poemas têm sido elogiados pelos melhores poetas líricos de França. Sua obra principal até agora: *Le Roi Bombance*, rabelaisiana, pomposamente cômica, tragicamente burlesca, exuberante, obteve êxito merecido, quando de sua publicação, e certamente não o obterá quando for representada em *L'Oeuvre* de Paris, sob a direção do afamado ator Lugné-Poe. Seu livro contra D'Annunzio é tão bem feito e tão mal-intencionado que o Imaginífico – a pluma no chapéu, Lugones? – deve ter se regojizado com a satírica homenagem. A esse respeito, o conde Robert de Montesquiou emitiu conceitos que faço meus:

13. Publicado em *La Nación*, 5 abr. 1909, e reproduzido em Rubén Darío, *Obras Completas*, vol. 8: *Letras*, pp. 187-195 [Tr. VD].

Le temps et le verve que vous lui donnerez sont des beaux éloges, dénués de la fadeur des cassolettes et de l'écoeurement des encensoirs. La louange n'est pas une; et, surtout, pas forcément suave: elle peut être acidulée; ce n'est pas la pire. Et le "toujours Lui, Lui partout!" de votre brillante critique, représente une salve d'applaudissements qui a bien son prix. La gentiane est amère, le pavot empoisonné, la belladone, vénéneuse: elles n'en sont pas moins des fleurs salutaires, belles, entre toutes, que plusieurs, non des moins difficiles, preféreront au jasmin. Et leur gerbe, déposée au socle d'un buste, l'honore autant que le ferait la flore étoilée.

[O tempo e a verve que lhe dedicareis são belos elogios, despojados da sensaboria das caçoletas e do enjôo dos incensórios. O louvor não é *uníssono;* e, sobretudo, não *necessariamente suave:* ele pode ser acidulado; não é o pior. E o "Ele sempre, Ele em tudo!" de vossa brilhante crítica representa uma salva de aplausos que tem deveras seu preço. A genciana é amarga, a papoula empeçonhada, a beladona venenosa: não deixam por isso de ser flores salutares, belas, entre as demais, que muitos, não os menos exigentes, preferirão ao jasmim. E o molho delas, depositado à base de um busto, honora-o tanto quanto o faria a flora estrelada.]

Os poemas de Marinetti são violentos, sonoros e destemperados. Eis o efeito da fuga italiana em um órgão francês. É curioso observar que o flamengo Verhaeren é quem mais se parece com ele. Mas eu vos falo agora de Marinetti por força de uma enquete que hoje se faz a propósito de uma nova escola literária que ele fundou, ou cujos princípios proclamou com todos os clarins de seu vibrante verbo. Esta escola se chama O Futurismo.

Só que o Futurismo já havia sido fundado pelo grande maiorquino Gabriel Alomar. Já falei disso nas *Dilucidaciones.* que abrem meu *Canto Errante*[14].

Conhecia Marinetti o folheto em catalão em que Alomar expressa seus pensamentos de futurista? Não creio, não se trata senão de uma coincidência. Em todo caso, é preciso reconhecer a prioridade da palavra, quando não de toda a doutrina[15].

14. Na introdução ao livro de poemas *El Canto Errante*, de 1907, ou seja, dois anos antes da publicação do primeiro manifesto futurista, Darío afirma (*Obras Completas*, 1968, p. 693): "Há um horror do futurismo, para usar a expressão deste grande cerebral e maior sentimental que tem por nome Gabriel Alomar...".
15. Alusão à conferência *El Futurismo*, do poeta Gabriel Alomar, proferida no Ateneo de Barcelona, a 18 de junho de 1904, publicada em catalão em 1905 e posteriormente em espanhol, em setembro e novembro de 1907. Apesar da ampla difusão merecida por Darío e Azorín na época, e das coincidências com vários dos postulados do primeiro manifesto de Marinetti, este jamais mencionou o texto em questão. Cf. catálogo *Futurism & Futurisms*, pp. 413-414. Aproveito também para adicionar a seguinte nota de Annateresa Fabris: "A palavra 'FuTurisMo' contém, de fato, as iniciais do seu fundador, F. T. Marinetti. Mais provável é que Marinetti tenha derivado o termo de uma resenha publicada pelo *Mercure de France* a 1° de dezembro de 1908, em que Marcel Robin analisava o livro do escritor catalão Gabriel Alomar, *El Futurisme*, afirmação de uma Catalunha moderna, dominada pela cidade em oposição ao ruralismo,

Que doutrina é esta?

Vamos ver.

1. "Queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade." Na primeira proposição parece-me converter-se o futurismo em passadismo. Não está tudo isso em Homero?

2. "Os elementos essenciais de nossa poesia serão o destemor, a audácia e a rebeldia." Mas não está tudo isso em todo o ciclo clássico?

3. "Tendo a literatura até hoje glorificado a imobilidade contemplativa, o êxtase e o sonho, queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febricitante, o exercício ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco." Creio que muitas dessas coisas estão no referido Homero e que Píndaro é um excelente poeta dos desportos.

4. "Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida, com seu cofre adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugiente, que parece correr sobre metralhas, é mais belo que a Vitória de Samotrácia." Não compreendo a comparação. O que é mais belo, uma mulher desnuda ou a tempestade? Um lírio ou um canhonaço? É preciso reler, como dizia Mendes, o prefácio de *Cromwell*?[16]

5. "Queremos celebrar o homem que domina o volante, cujo belo ideal atravessa a Terra, lançada ela própria sobre o circuito de sua órbita." Afora a forma moderna de compreensão, poder-se-ia sempre voltar à Antigüidade em busca de Belerofontes ou Mercúrios.

6. "É preciso que o poeta se consuma em calor, brilho e prodigalidade, para aumentar o brilho entusiástico dos elementos primordiais." Plausível. Evidentemente que é um impulso de juventude e de consciência, de vigor próprio.

7. "Não há beleza senão na luta. Não há obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para lhes impor a soberania do homem." Apolo e Ânfion inferiores a Herácles? As forças desconhecidas não são domadas pela violência. De qualquer modo, para o Poeta, não há forças desconhecidas.

às tendências patrióticas e tradicionalistas. Alomar defendia em seu livro a idéia do advento de uma nova era, a do filho, oposta aos antigos ideais da pátria e fraternidade, remetendo-a ainda para o futuro, para uma 'manhã de luz e de vida', o que leva B. Romani (*Dal Simbolismo al Futurismo*, Florença, 1969, pp. 79-85) a afirmar que deve ter sugerido alguns conceitos fundamentais a Marinetti, além do nome do movimento: o amor pela cidade e pela vida moderna, o mito da eterna juventude", em *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*, p. 59.

16. Prefácio de Victor Hugo ao drama *Cromwell*, publicado em Paris em 1827, representa um manifesto revolucionário da estética romântica. Ao tratar da modernidade do drama, Hugo propõe a mistura dos gêneros e a inclusão do "grotesco" como categoria estética.

8. "Estamos sobre o promontório extremo dos séculos... Para que olhar para trás de nós, quando temos de arrombar os *vantaux* do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos agora no Absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipotente." Oh, Marinetti! O automóvel é um pobre escaravelho de sonho, ante a eterna Destruição, revelada, por exemplo, pelo recente horror de Trinácria[17].

9. "Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas Idéias que matam, e o desprezo pela mulher." O poeta inovador revela-se oriental, nietzschiano, de violência acrática e destruidora. Mas para isso artigos e regulamentos? Quanto à Guerra ser a única higiene do mundo, a Peste reclama.

10. "Queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias."

11. "Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as ressacas multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, a vibração noturna dos arsenais e os estaleiros sob suas violentas luas elétricas; as estações devoradoras e tragadoras de serpentes que fumegam; as pontes de saltos de ginasta lançadas sobre a cutelaria diabólica dos rios ensolarados; os paquetes aventureiros fariscando o horizonte; as locomotivas de amplo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço embridados por longos tubos, e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem crepitações de bandeira e de multidão entusiástica." Tudo isso entusiasma lindamente e, acima de tudo, é lindamente juvenil. É uma plataforma de plena juventude; por sê-lo tem suas inerentes qualidades e seus indispensáveis pontos vulneráveis.

Dizem os futuristas, pela boca de seu principal *leader*, que lançam na Itália essa proclamação – escrita em francês como todo manifesto que se preza – porque querem apartar da Itália sua gangrena de professores, arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Dizem que a Itália precisa deixar de ser o "grand marche des brocanteurs" [grande mercado de belchiores]. Não estamos por certo em pleno futurismo quando são professores italianos os convocados por um Teodoro Roosevelt e um Emílio Mitre para ilustrar seus respectivos povos?

É muito difícil a transformação de idéias gerais, e a infiltração nas coletividades humanas se faz por camadas sucessivas. Os museus são cemitérios? Não nos *peladanizemos*[18] demasiado. Há mortos de mármore e de bronze em parques e passeios, e se é

17. Trinácria: antigo nome da Sicília. Referência ao descomunal terremoto acontecido na região da Sicília e Calábria, em 28 de dezembro de 1908.

18. Neologismo criado a partir do nome de Josephin Péladant (1858-1918), especialista em ciências ocultas, fundador dos Rosacruzes e autor do livro *Semiramis*. Agradeço a referência a Neide T. González.

certo que algumas idéias estéticas se ressentem da aglomeração nesses edifícios oficiais, não se descobriu por enquanto nada melhor que substituísse tais exibições ordenadas e catalogadas. Os Salões? Isso já é outra coisa.

A principal idéia de Marinetti é que tudo está no vindouro e quase nada no passado. Em um quadro antigo não vê mais que "a contorsão penosa do artista que se esforça em romper as barreiras intransponíveis a seu desejo de expressar inteiramente seu devaneio". Mas é fato que o moderno logrou isso? Se é um ramo de flores cada ano, no máximo, o que deve ser oferecido funeralmente à "Gioconda", o que faremos nós com os pintores contemporâneos de golfe e automóvel? Vamos em frente! Mas, para onde? Se Tempo e Espaço já não existem, não será o mesmo ir para Frente como para Trás?

Os mais velhos dos nossos, disse Marinetti, têm trinta anos. Eis aí tudo. Estão se dando dez anos para cumprir sua tarefa, e em seguida rendem-se voluntariamente aos que virão depois. "Eles se levantarão – quando os futuristas completarem quarenta anos! – eles se levantarão à nossa volta, angustiados e despeitados, e todos, exasperados com nosso orgulhoso destemor inexaurível, lançar-se-ão para matar-nos, com tanto mais ódio quanto seu coração estiver ébrio de amor e de admiração por nós."

E neste tom a ode continua com o mesmo ímpeto e velocidade!

Ah, maravilhosa juventude! Eu sinto certa nostalgia de impulsiva primavera ao considerar o que seria dos devorados, posto que tenho mais de quarenta anos. E, em sua violência, aplaudo a intenção de Marinetti, porque a vejo por seu lado de obra de poeta, de ansioso e valente poeta que deseja conduzir o sagrado corcel rumo a novos horizontes. Encontrarei muito de excessivo nessas coisas todas; o troar de guerra é demasiado impetuoso; mas, quem senão os jovens, os que gozam da primeira força e da constante esperança, pode manifestar propósitos impetuosos e excessivos?

O único que considero inútil é o manifesto. Se Marinetti com suas veementes obras demonstrou admirável talento, que sabe cumprir sua missão de Beleza, não acredito que seu manifesto consiga mais do que animar um bom número de imitadores a fazer "futurismo" a todo transe, muitos, seguramente como sempre sucede, sem o talento e o verbo do iniciador. Na boa época do simbolismo houve também manifestos de chefes de escola, de Moréas[19] até Ghil[20]. Disso tudo restou o quê? Os naturistas também "manifestaram" e a efêmera capela teve repercussão, como o positivismo, no Brasil. Houve

19. Jean Moréas, autor do Manifesto Simbolista, publicado em *Le Figaro*, Paris, 18 set. 1886.
20. René Ghil [René Guilbert, 1862-1925]. Associado ao movimento decadentista e simbolista, ele é o teórico de uma nova poética que denomina de "instrumento verbal", querendo condicionar dados científicos às leis da expressão verbal. Exagerando a ordem das relações visuais que Rimbaud estabeleceu entre vogais e cores, René Ghil queria que as consoantes tivessem correspondências com os sons.

depois outras escolas e outras proclamações estéticas. Os mais velhos de todos esses revolucionários da literatura não tinham trinta anos.

O calvo D'Annunzio não sei quantos tem agora, e cuide-se Marinetti que o glorioso italiano goza de boa saúde depois da bela bomba com que intentou demoli-lo. Os deuses se vão e fazem bem. Se assim não fosse não haveria lugar para todos neste pobre mundo. Em breve ir-se-á também D'Annunzio. E virão outros deuses que do mesmo modo terão de ir-se quando lhes soe a hora, e assim até o cataclismo final pôr em pedaços a bola em que giramos todos rumo à eternidade, e com ela todas as ilusões, todas as esperanças, todos os ímpetos e todos os sonhos do efêmero rei da criação. O Futuro é o incessante turno da Vida e da morte. É o passado ao contrário. Tem-se de aproveitar as energias no instante, unidos como estamos no processo da existência universal. E depois dormiremos tranqüilos e para todo o sempre. Amém.

Uma Nova Escola Literária[21]

Almacchio Diniz

Damos linhas abaixo, em tradução do nosso colaborador dr. Almacchio Diniz, o histórico e o manifesto do *Futurismo,* a mais moderna das escolas literárias do mundo latino.

Fundação do ilustre escritor italiano, o sr. F. T. Marinetti, que é também diretor da importante revista de arte – *Poesia* – o aludido manifesto ali foi publicado, nos números 1-2 do ano 5º[22].

Cremos que somos o primeiro jornal brasileiro que se ocupa deste assunto, podendo-se, entretanto, dizer que o *futurismo* repercutiu já nos principais órgãos da imprensa internacional, tendo sobre ele se pronunciado, entre outros, os franceses: *Le Temps, Les Annales, Le Gaulois, Le Siècle, Le Journal des Débats, Comœdia, L'Echo de Paris*; os ingleses: *Daily Telegraph* e *The Sun*; os alemães: *Kölnische Zeitung, Frankfurter Zeitung, Vossische Zeitung* etc.; os madrilenos: *El Liberal,* e outros; os gregos: *Athenai* e *Le Monde Hellénique;* e os platinos: *La Nación* e *El Diario Español* etc. etc.

Entre as adesões e as objeções, a – *Poesia* – publicou cartas de grandes literatos, e estão entre elas as dos srs. Paul Adam, Comte Robert de Montesquiou, Charles Derennes, Henry Bataille, André Ibels, Ivanhoé Rambosson, J. A. de Fersen, Camille de Sainte

21. Publicado em *Jornal de Notícias*, 30 dez. 1909, e reproduzido em Almacchio Diniz, *F. T. Marinetti: Sua Escola, sua Vida, sua Obra em Literatura Comparada*. Agradeço a Annateresa Fabris pela cessão deste artigo.

22. Embora o Manifesto Futurista tenha sido publicado em *Le Figaro*, Paris, 20 fev. 1909, é possível que a fonte consultada por Almacchio Diniz tenha sido a revista *Poesia*, dirigida por Marinetti.

Croix, Louis Payen, Théo Varlet, Hubert Fillay, Charles Regiomanset, Marie Douguet, René Thorel, Aimé Graffine, Juliette Adam, Jeanne Perdriel-Vaissière, Pierri Loti, Jules Clarétie e Marcel Batilliat.

O sr. F. T. Marinetti, o fundador do *futurismo*, é um revolucionário nas letras latinas. Em poucos meses, escreveu um drama – *La donna è mobile* – que foi pateado em Turim; uma tragédia cômica – *Le Roi Bombance* – que fez sucesso em Paris; e bateu-se em duelo com o sr. Charles Henry Hirsch, no qual este foi ferido.

Entrevistado por um redator da revista parisiense *Comœdia*, sobre a sua criação literária, assim termina a sua falação:

"Queremos impelir a mocidade para os vandalismos intelectuais mais audaciosos, a fim de que ela viva com o gosto das belas loucuras, a paixão do perigo e o ódio de todos os conselheiros prudentes.

"Queremos preparar uma geração de poetas potentes e musculosos, que saibam desenvolver o seu corpo animoso tão bem quanto a sua alma sonora. Esses poetas, ébrios de orgulho, apressar-se-ão em pôr fora de suas cátedras pedagogos e peões, e avançarão como as contracorrentes das multidões poeirentas das velhas idéias andrajosas e das opiniões estropeadas.

"Glorificação do instinto e do faro no animal humano, culto da intuição divinizadora, individualismo selvagem e cruel, desprezo da antiga sabedoria usuária, dissipação de nossas forças sentimentais e fisiológicas, heroísmo cotidiano da alma e do corpo! Aí está o que queremos!"

E não alongamos mais esta notícia, abrindo logo espaço para o que nos parece interessará muito ao nosso mundo intelectual.

Aspectos Velhos e Novos do Futurismo[23]

José Carlos Mariátegui

O futurismo voltou a entrar em ebulição. Marinetti, seu sumo sacerdote, retomou sua pitoresca e transumante vida de conferências, andanças, proclamações, exposições e escândalos. Alguns dos seus discípulos e companheiros das históricas campanhas agruparam-se novamente ao seu redor.

A guerra produziu um momento de trégua do futurismo. Primeiro, porque os seus corifeus se trasladaram unanimemente para as trincheiras. Segundo, porque a guerra coincidiu com uma crise na facção futurista. Suas figuras mais ilustres – Govoni, Pa-

23. Publicado em *El Tiempo*, 3 ago. 1921, e reproduzido em José Carlos Mariátegui, *El Artista y su Época*, pp. 56-59 [Tr. AMMC e MB].

pinni, Palazzeschi – haviam-se distanciado dela, ansiosos por liberdade para afirmarem sua personalidade e sua originalidade. Estas e outras dissidências haviam debilitado o futurismo e comprometido a sua saúde. No entanto, terminada a guerra, pode Marinetti recrutar novos adeptos na multidão de artistas jovens, ávidos de inovação e ébrios de modernismo. Aí encontrou, naturalmente, um ambiente mais propício à sua propaganda. O momento histórico é revolucionário em todo sentido.

Agora o futurismo apresenta-se mais ou menos mesclado e confundido com outras escolas artísticas afins: o expressionismo, o dadaísmo etc. Delas o separam discrepâncias de programa, de tática, de retórica, de origem ou, simplesmente, de nome. Mas a elas o une a finalidade renovadora, a bandeira revolucionária, fundindo-se todas essas facções artísticas no denominador comum de arte de vanguarda.

A arte de vanguarda hoje viceja em todas as latitudes e em todos os climas. Invade as exposições. Absorve as páginas artísticas das revistas. Começa até a entrar sorrateiramente nos museus de arte moderna. As pessoas continuam, de forma obstinada, a rir-se dela. Mas os artistas de vanguarda não desanimam nem se revoltam. Não lhes importa sequer que as pessoas riam das suas obras. Basta-lhes que as comprem. E isso já ocorre. Os quadros futuristas, por exemplo, deixaram de ser artigo sem cotação e sem procura. O público os compra. Umas vezes porque quer sair do habitual. Outras vezes porque gosta da sua natureza mais compreensível e externa: a novidade decorativa. Não é movido pela compreensão mas sim pelo *esnobismo*. Mas este *esnobismo*, no fundo, adota o mesmo processo da arte de vanguarda. O fastio do acadêmico, do velho, do conhecido. O desejo de coisas novas.

O futurismo é a manifestação italiana da revolução artística que em outros países se manifestou sob o título de cubismo, expressionismo, dadaísmo. A escola futurista, da mesma maneira que essas outras escolas, procura universalizar-se. Pois as escolas artísticas são imperialistas, conquistadoras e expansionistas. O futurismo italiano luta pela conquista da arte européia em concorrência com o cubismo hilariante, o expressionismo alemão e o recentíssimo dadaísmo. Que por sua vez chegam à Itália para disputar com o futurismo a hegemonia em seu próprio solo.

A história do futurismo já é mais ou menos conhecida. Vale a pena, contudo, resumi-la brevemente.

Datam de 1906 os sintomas iniciais. O primeiro manifesto foi lançado, três anos mais tarde, em Paris. O segundo foi o famoso manifesto contra o conhecido *clair de lune*. O terceiro foi o manifesto técnico da pintura futurista. Seguiram-se o manifesto da mulher futurista, o da escultura, o da literatura, o da música, o da arquitetura, o do teatro. E o programa político do futurismo.

O programa político constituiu-se num dos desvios do movimento, um dos deslizes fatais de Marinetti. O futurismo deveria ter-se mantido no âmbito artístico. Não

porque a arte e a política sejam coisas incompatíveis. Não. O grande artista jamais foi um ser apolítico. Dante não foi apolítico. Não o foi Byron. Não o foi Victor Hugo. Não o é Bernard Shaw. Não o é Anatole France. Não o é Romain Rolland. Não o é Gabriel D'Annunzio. Não o é Máximo Górki. O artista que não sente as agitações, as inquietudes, os anseios do seu povo e da sua época, é um artista de sensibilidade medíocre, de compreensão anêmica. Que o diabo misture, fundindo-os numa só massa, os artistas beneditinos contaminados de megalomania aristocrática, que se encerram numa decadente torre de marfim!

Não há, pois, nada a censurar em Marinetti, por haver imaginado que o artista devia ter um ideal político. Mas temos, sim, que zombar dele, por haver suposto que um comitê de artistas pudesse improvisar, como sobremesa, uma doutrina política. A ideologia política de um artista não pode provir de assembléias de estetas. Tem que ser uma ideologia plena de vida, de emoção, de humanidade e de verdade. Não uma concepção artificial, literária e falsa.

Falso, literário e artificial era o programa político do futurismo. Nem ao menos podia, legitimamente, chamar-se futurista, porque estava saturado de sentimento conservador, não obstante a sua retórica revolucionária. Além do mais, era um programa local. Um programa essencialmente italiano. O que não combinava com algo vital no movimento: seu caráter universal. Não era coerente juntar-se uma doutrina artística de horizonte internacional a uma doutrina política de horizonte doméstico.

Erros de direção como este semearam o cisma no futurismo. O público foi levado a acreditar, por isso, no seu fracasso. E nisso acredita até agora. Mas terá que retificar o seu julgamento.

Alguns iniciadores do futurismo – Papinni, Govoni, Palazzeschi – já não são oficialmente futuristas. Mas continuarão a sê-lo ao seu modo. Não renegaram o futurismo; romperam com a escola. Dissentiram da ortodoxia futurista.

O fracasso é, pois, da ortodoxia, do dogmatismo; não do movimento. Fracassou a equivocada tendência de substituir o academicismo clássico por um academicismo novo. Não fracassou o fruto de uma revolução artística. A revolução artística está em marcha. São muitos os seus exageros, seus excessos, seus desmandos. Mas o certo é que não há revolução comedida, equilibrada, branda, serena, plácida. Toda revolução tem os seus horrores. É natural que as revoluções artísticas tenham também os seus. A atual está, por exemplo, no período dos seus horrores máximos.

Futurismo e Maquinismo[24]

Vicente Huidobro

Futurismo, arte do futuro. Mas se estamos fazendo a arte de amanhã, o que farão os artistas de amanhã? Talvez façam a arte de hoje. Bela inversão de papéis!

Como não vivemos amanhã e como eles não vivem hoje, corremos o risco de errar, e certamente erraremos, e também eles, nascidos em outra atmosfera, em meio a outros problemas e a outro ideal, errarão como nós.

O melhor seria se resignar humildemente a fazer a arte de nossos dias sem nos preocuparmos com o dia seguinte.

Os futuristas pretendem ter contribuído com todos os materiais para a arte e a poesia que fazemos e que fazem os poetas modernos em toda parte.

Isto é absolutamente falso; não é mais que um sonho imperialista sem quê nem pra quê. Eles nada trouxeram; exceto algum arruído e muita confusão. Uma arte de aspecto novo, mas nada fundamentalmente novo. Uma arte nova para as onze mil virgens, mas não para quem conhece alguma coisa.

Marinetti disse em suas conferências que o futurismo foi o impulso, o ponto de partida de todas as revoluções atuais.

Mas como, querido amigo, se já existia o cubismo quando arribastes em Paris com alguns poemas estilo Carducci exaltado e dois pintores impressionistas de queixo caído diante das telas de Matisse.

O dia em que fostes pela primeira vez ao ateliê de Picasso calou fundo em vossa vida. Sejamos sinceros, foi o que encerrou um caminho vosso, não é certo?

Se digo que o futurismo não contribuiu em nada é porque tenho diante de mim vossos poemas, os quais, mesmo os mais modernos, são mais velhos que os de Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Saint-Pol-Roux.

Não destes nem um passo de meio centímetro para adiante do simbolismo. Escrevestes:

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière
Horreur de la terre. Terre gluau sinistre
À mes pattes d'oiseau... Besoin de m'évader
Ivresse de monter... Mon monoplan. Mon monoplan.

24. Original francês publicado em Vicente Huidobro, *Manifestes*, e reproduzido em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. 1, pp. 742 744 [Tr VD].

[Horror de meu quarto de seis tapumes como um ataúde/ Horror da Terra. Terra visco sinistro/ Para minhas pernas de pássaro... / Necessidade de fugir/ Ebriez de subir... Meu monoplano. Meu monoplano.]

E isto:

Le Volcan grand seigneur est prodigue en espectacles
Vous ne me voyez pas, belles flammes écuyères
et vous tisons, qui basculez
sur de très hauts trapèzes soudain mangés
par le tourbillon des acteurs survenants.

[O Vulcão grão-senhor é pródigo em atrações/ Não me vedes, lindas chamas amazonas/ e vós, balouçantes tições,/ sobre os mais altos trapézios de repente tragados/ pelo turbilhão de atores que assomam.]

Pronunciastes:

Il faut viser tout droit et tirer tous ensemble
par dessus les glacis de cette nuée
sur ces immenses taches blanches
qui couvrent ça et là les serpents fulgurants des rails
Maudits miroirs aveuglants des rizières
Dont la lumière bondit rageusement
Voyes-vous là-bas près des rails?...

[É preciso mirar e dispararem todos juntos/ por cima das encostas desta nuvem/ sobre estas imensas manchas brancas/ que cobrem aqui e ali as serpentes fulgurantes dos trilhos/ Malditos espelhos ofuscantes dos arrozais/ Cuja luz salta convulsivamente/ Vedes lá embaixo perto dos trilhos?]

E ainda mais adiante:

Montons plus haut, Saint-Père ne t'en déplaise
Nous passerons une heure côté à côté avec la Lune
Tu vois; la Lune instruit patiemment les collines
que tournent vers elle des visages surpris
d'écolier attentifs et sages.

[Subamos mais alto, e, Santo Padre, não te aborreças/ Passaremos uma hora em companhia da Lua/ Vês; a Lua instrui pacientemente as colinas/ que para ela tornam seus rostos surpresos/ de escolares atentos e comportados.]

Mas vos pergunto: o que aí está que não se encontre em certos simbolistas, inclusive em Hugo ou naquela barba branca de Walt Whitman, a formidável Bíblia industrial dos Estados Unidos?

Não podereis indigitar-me vossa contribuição à poesia e, mostrando-me vossos poemas, dizer-me: isto não existia antes de mim.

Cantar a guerra, os boxeadores, a violência, os atletas, é coisa muito mais antiga que Píndaro.

Sobre o maquinismo é preciso dizer algumas palavras.

Não o tema mas a maneira de tratá-lo é o que o faz novo. Os poetas pensam que, só porque as máquinas são modernas, também estarão sendo modernos ao cantá-las, equivocam-se redondamente.

Se celebro o avião com a estética de Victor Hugo, fico tão velho quanto ele; mas se celebro o amor com uma estética nova, estou sendo novo.

O tema não importa para a modernidade ou antigüidade de uma obra. As máquinas são pura maçada, cheiram a moderno externamente, a moderno fácil, a moderno de aparência, a moderno, a moderno...

Ignoro se outros poetas, do mesmo modo que eu, sentem horror aos termos mitológicos e se também refugam os versos com Ledas e Minervas.

Penso que certos poetas atuais estão criando uma mitologia, a mitologia da máquina. Tão antipática quanto a outra. Estou convencido de que os poetas do futuro sentirão horror dos poemas com tantas locomotivas e submarinos, tal como temos horror dos poemas cheios de nomes próprios das várias mitologias.

Isso não quer dizer que não devamos empregar termos do maquinismo atual. Isso quer dizer que não devemos abusar deles e, sobretudo, nos pretender modernos por razão outra que não a base fundamental de nossa poesia.

Marinetti e o Futurismo[25]

Graça Aranha

O movimento estético, que heroicamente se chama futurismo, foi precedido pela filosofia e pela ciência, cujo sentimento evolucionista se cristalizou no século XIX. Foi o século de Lamarck e Darwin, de Augusto Comte e Karl Marx. A "estupidez" colossal desses gênios foi a de abolir no espírito dos homens o terror religioso e o terror do capital. Faltou-lhes acabar com o terror literário. Persiste o paradoxo de espíritos emancipados do terror religioso submeterem-se às academias, venerarem o classicismo das categorias de beleza enquistadas na arte extática, paradoxo ainda mais estranho do que o dos espíritos libertos dos cânones estéticos estremecerem no pavor das superstições religiosas. A libertação estética foi uma fatalidade do conceito evolucionista. Conscientes dele ou não, os revolucionários da literatura e da arte obedeceram à sua força transfiguradora. Marinetti foi o libertador do terror estético. Se não foi o primeiro artista livre, porque antes dele Walt Whitman, Rodin, Rimbaud, Cézanne, Verhaeren se tinham emancipado do tradicionalismo, Marinetti iniciou e organizou a ação libertadora. É o seu imenso valor.

A Itália é uma das terras penhoradas ao passado. Mas os italianos não são passadistas. Esta gente vivaz, fecunda e cobiçosa, ativada pelo sensualismo, expansiva, colonizadora, é realista, não se deleita no misticismo e nem enlanguesce no culto do passado. Este culto é uma criação artificial de gramáticos, de historiadores e literatos. O povo italiano despreza-o. E sorrindo espraia a sua verdadeira espiritualidade em obras ardentes, alegres, demolidoras, aretinas, velhacas, maquiavélicas, escritas principalmente nos dialetos sangüíneos, intensos e carnais, e não na língua convencional e acadêmica. Esta é a trama artificial dos literatos e arqueólogos entendida pelos forasteiros, comparsas bestificados ou ladinos no culto e na exploração do passado. Estilizou-se deste complexo sentimental uma melancolia, que tem o seu apogeu em Chateaubriand, Byron, Musset, Ruskin, Barrès e outros impaludados das lagunas de Veneza e da *campagna* romana.

Os italianos são íntimos com as ruínas e as ignoram. São íntimos com Deus e os Santos e por isso lhes têm um saboroso desrespeito. Que diferença do pavor da divindade, que ainda entenebrece os ingleses! Como a Itália é velha e civilizada! Marinetti exprimiu esta libertação do verdadeiro italiano e deu consciência ao inconsciente racial. A sua primeira descoberta foi a de uma beleza nova, a beleza da velocidade. Não discutamos,

25. Saudação de Graça Aranha por ocasião da conferência de Marinetti no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Publicado em *A Pátria*, Rio de Janeiro, 16 maio 1926. Esta saudação foi reproduzida como prefácio ao livro de Filippo Tommaso Marinetti, *Futurismo (Manifestos de Marinetti e seus Companheiros)*, e incluída em Graça Aranha, *Obra Completa*, p. 863.

e na criação de uma categoria de beleza, mesmo moderna como esta, sente-se o resíduo acadêmico. Registre-se o valor velocidade, a sua utilização estética e temos na arte a maravilha do movimento. Ainda os estetas estavam intoxicados pelos preconceitos primitivistas de Ruskin contra a máquina, e Marinetti tocava para adiante a máquina criadora do novo homem. Foi magnífico de empreendimento e de audácia. Levou por toda parte a revolução estética à poesia, à música, às artes plásticas. Libertou as palavras, separou o substantivo do adjetivo obrigatório e deu aos infinitos dos verbos o esplendor e a força do isolamento. Acabou com a tirania tipográfica. Combateu com alegria e coragem, desafiou o ridículo, as injúrias, as vaias, os murros e pedradas, a própria morte. Tem um admirável passado este gênio futurista.

Diante desta grandeza, como é pueril discutir-se se o futurismo de Marinetti já é passadismo, se destruiu vigorosamente e foi deficiente construtor, se a sua ação é mais externa e formal do que interior, se nós mesmos estamos mais avançados... Oh! cacetes! Tudo isso é muito sabido, e ainda são maquinações do espírito acadêmico. O que vale proclamar é que estamos diante de uma soberba força dinâmica, que move a pesada mole da mentalidade humana e lhe deu a vibratilidade, a celeridade e exprime a fuga infinita e fremente da matéria em perpétua transformação. Sente-se que nas massas, nos volumes, em todas as bases mais extáticas da arte, do pensamento e da vida, há um fluido permanente, que transfigura indefinidamente os seres e as suas imagens. Este sentimento da perene dissolução e criação é da essência do evolucionismo, princípio filosófico da arte moderna.

O valor estético do futurismo está em exprimir os pensamentos novos, os assuntos atuais com o material novo, não só na arquitetura como em todas as artes. Assim como os monumentos da arquitetura da nossa época são sobretudo usinas, estações de caminho de ferro, aeródromos, grandes edifícios de habitação coletiva, e o material é o ferro, o aço, o cimento armado e aquilo que a economia determinar, assim todas as artes são futuristas quando exprimem a sensibilidade contemporânea, transformam os elementos tradicionais, inovam o material das palavras, das cores, dos sons, e com este constrói projetando-se para o futuro. Terminou-se a tirania acadêmica. As palavras livres dão o encanto a uma síntese imprevista. A libertação dos preconceitos ortográficos e tipográficos emparelha com o massacre de todos os deuses da mitologia, de todos os autores clássicos.

O valor moral do futurismo está na energia e desassombro dos destruidores e novos construtores. É uma lição de coragem. Os combates e os exageros do futurismo foram fecundos e criaram o heroísmo cotidiano, que está sempre em inesgotável atividade batalhadora. Nada mais salutar e vivificador. Não há cânones, não há categorias, não há autoridade. São vastos os horizontes visuais ou imaginários dos novos homens solidários na posse e na dominação da matéria universal que transformam em arte.

Alargou-se o futurismo pelo mundo como a expressão do espírito moderno. Agredido, combatido, ridicularizado, renegado, transformado, disfarçado, a sua prodigiosa força impôs-se reformando a existência. Quando chegou aqui, já tarde, o seu nome desacreditado foi repelido e mudado em outro menos expressivo, mais acomodatício e tão efêmero, em modernismo. O modernismo brasileiro vinha apontando em alguns escritores, poetas e artistas, quando subitamente se organizou em ação. Em 1922, o ativo espiritual do Brasil era constituído pela Academia Brasileira, pelo classicismo verbal, o estilo colonial e o regionalismo. Em 1926 este ativo é o passivo de uma falência. A Academia Brasileira morre na indiferença do país e no desprezo dos escritores. Se destes algum ainda bate à sua porta, é por interesse pecuniário para participar dos seus benefícios e prêmios. Logicamente a Academia repele os verdadeiros escritores e poetas que ainda ousam disputá-la. Infecunda como o bom senso, de que se proclama guarda e defensora, a Academia é o refúgio dos espectros, o museu das múmias dos camões e dos vieiras, e os acadêmicos neste ambiente de morte brincam com os velhos jogos da mitologia e o seu labor é ainda um trabalho funerário, fabricar o túmulo das palavras, o dicionário.

Outro valor do nosso velho acervo artístico, o estilo colonial, está consumido. Surgiu aqui como uma reminiscência ancestral na fantasia de cérebros banhados de sangue português ainda fresco. Os edifícios "atuais", correspondendo ao espírito dinâmico da cidade, esmagaram os monstrengos passadistas, que irritam a nossa retina, acostumada à energia simples, vibrátil, das construções modernas.

Quanto ao império da gramática e os arrebiques e empolas do classicismo verbal, a derrocada por aí foi estupenda. A rajada modernista libertou, vivificou as palavras, nacionalizou a sintaxe, baralhou as combinações dos pedantes. Tudo se pode dizer. A gramática não é finalidade da cultura. Esta não se define mais pela unidade do estilo. Um estilo supõe coisa acabada. A cultura estilizada seria a disciplina do que passou. A cultura é o movimento interior para a nossa dominação do universo. Neste surto coletivo do espírito a unidade não é do estilo, mas do ímpeto criador, que transforma a matéria universal em valores científicos e estéticos.

Do regionalismo, que era a transposição literária de assuntos do mato e dos sertões, alguns modernos generalizaram a fórmula, a tornaram nacional, de todo o Brasil, descendo ao fundo psíquico de todas as raças geradoras dos indivíduos incultos das cidades, das praias, dos campos, trazendo à tona os mistérios, as imaginações e os desejos rudes, balbuciados na linguagem áspera e indecisa desses toscos companheiros de fatalidade brasileira. Em vez do regionalismo humilde, envergonhado, campeia o desembaraço africano, caboclo, toda a barbaria mestiça.

Se foi somente uma renovação estética para desta resultar alguns poemas, algumas músicas, algumas obras plásticas, foi muito restrito e de fôlego curto este movimento. A sua finalidade não é acabar com a Academia, com o espírito acadêmico, com os alei-

jões coloniais e as pendengas de gramáticos. Tudo isso era fácil, custou pouco esforço. Se o modernismo brasileiro é uma verdadeira força, que vá para diante. Renove toda a mentalidade brasileira. Estenda a sua ação aos costumes, ao direito, à cooperação das classes, à filosofia, à política. Um pensamento novo, uma atividade nova.

A essência deste pensamento está no senso do real. Esta é a alavanca da destruição de tudo o que impede o conhecimento e a eficiência da realidade brasileira, e da reconstrução com novo material criado ou descoberto pelo espírito moderno. O futurismo italiano de Marinetti renovou a vida italiana e determinou o fascismo, sua expressão política. O futurismo russo de Maiakóvski colaborou com o comunismo e com este se identificou. A mesma causa, futurismo, produziu resultados opostos, fascismo e comunismo. Em ambas as conclusões impera a lei da realidade. Na Itália o futurismo é ocidental e por isso patriota, nacionalista, militarista e imperialista. Na Rússia é oriental, comunista, universalista, místico, pacifista e terrorista. No Brasil não será nem fascista nem comunista. Será coisa nossa, uma fórmula que corresponda à nossa espiritualidade libertada de todos os terrores, e à nossa suprema realidade. É preciso principalmente que exista, que seja. É preciso que o movimento, já eficiente na arte, se alargue e renove o Brasil. Para a análise transcendente fascismo e comunismo valem igualmente como resultantes do movimento que revelou a inteligência e o coração dos homens e com idéias novas está reconstruindo o mundo.

Marinetti, veloz inventor do futurismo, é um herói deste movimento.

Marinetti [26]

Mário de Andrade

As *Nouvelles Littéraires* tiveram que anunciar a realização em Paris de duas conferências de Marinetti. Noticiaram com discrição, alguns subentendidos e mesmo um elogio que consistiu em chamar o... famigerado poeta, romancista e fascista, de "grand diseur". Mas o que deixa a gente numa luminosa vontade de rir, é que tendo uma porção de seções pra dar essa notícia, o semanário parisiense a inseriu na deliciosa seção de anedotas que tem. Isso me parece duma fineza que só francês mesmo.

Marinetti foi o maior de todos os malentendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil. Isso aliás é a melhor prova de que o movimento se fez inteiro em S. Paulo, antes de ser adotado noutras partes do país. Só mesmo num meio como o paulistano, em que a cultura italiana

26. Publicado no *Diário Nacional*, 11 fev. 1930, e reproduzido em Mário de Andrade, *Táxi e Crônicas no* Diário Nacional, pp. 191-192.

tem uma base permanente com os professores italianos e os italobrasileiros que vivem aqui, podia se ter essa atabalhoada lembrança de arvorar como um dos sinais da nossa bandeira (falo em bandeira pano) a figura sorrível desse metralhador conhecidíssimo em nome e não gostado em verso.

As minhas relações com Marinetti foram as mais desleixadas possíveis. Mas tiveram um momento de dor. Um amigo meu, conhecendo a psicologia fácil de Marinetti, viveu uns tempos numa caçoada atroz com o autor de *Mafarca*, chovendo sobre este cartas e cartas em que o chamava de "perfeito" e coisas dessa duvidosa amabilidade. Está claro que Marinetti respondia, mandava livros dedicados, retrato e também muitos elogios. Eu também entrei uma feita na caçoada, mandando por esse mesmo amigo, um livro meu a Marinetti[27]. A resposta foi logo o livro de troca e a inserção dos nossos dois nomes numa espécie de quadro-de-honra de futuristas internacionais, página das mais pândegas que o gênio bombardeante de Andrinopla inventou. Felizmente que a companhia era honrosíssima, com Pirandello, Picasso, Maiakóvski, Cocteau, Cendrars, se não me engano, Aragon e Chesterton também.

Depois Marinetti se lembrou de vir a São Paulo e então foi o momento de dor. Não pelo que sucedeu, está claro: foi uma coisa indecente, de que não podemos culpar o público porque o público não tem culpa de nada, questão de onda do mar. Eu é que estava repugnado pela maneira ostensiva com que o "manager" de Marinetti[28], com necessário conhecimento dele, estava preparando a zuada de que os vaiadores daqui foram apenas instrumento. Por outro lado me repugnava não dar sinal de mim a esse homem que até fora mais gentil pra comigo que eu com ele. Embora não tivesse a mínima intenção de tomar o partido dele. Resolvi fazer uma visita de cerimônia a Marinetti, fiz. Creio que era véspera da primeira vaia. Num Esplanada[29] das dezessete e trinta, meio escuro. Ficamos assim meio sem vida, ele respondendo com certa má vontade às perguntas que eu fazia sobre Folgore[30] e Palazzeschi[31], meus carinhos italianos do momento. Depois

27. Na biblioteca de F. T. Marinetti, constam dois livros dedicados por Mário de Andrade: *Paulicéia Desvairada* e *A Escrava que Não é Isaura*, com as seguintes dedicatórias: "A F. T. Marinetti, com viva simpatia e ammirazione, Mário de Andrade, São Paulo 19/XII/1922" e "A F. T. Marinetti, o agitador futurista, com a saudação de Mário de Andrade, S. Paulo 26/V/1926". Cf. Jorge Schwartz, "A Bibliografia Latino-americana na Coleção Marinetti", p. 135.

28. O *manager* de Marinetti seria N. Viggiani, segundo informação de Mário da Silva Brito, em *Ângulo e Horizonte*, p. 95.

29. O Hotel Esplanada, que hoje não mais existe, estava localizado nas proximidades da praça Ramos de Azevedo, atrás do Teatro Municipal de São Paulo.

30. Luciano Folgore (Omero Vecchi, 1888-1966), poeta futurista (*Il Canto dei Motori*, 1912, e *Città Veloce*, 1919), autor do Manifesto Lirismo Sintético e Sensação Física, 1914. Folgore contribui para a teoria das "palavras em liberdade" de Marinetti.

31. Aldo Palazzeschi (Aldo Giurlani, 1885-1974), poeta italiano que adere ao movimento futurista desde

Marinetti me perguntou se eu ia à conferência dele. Foi o instante. Fiquei simples e fui obrigado a explicar:

– Não vou, Marinetti. Discordo bastante dos... meios de propaganda de você...

Foi a única vez em que vi Marinetti se atrapalhar. Hesitou, engrolou umas desculpas e acabou botando a culpa de tudo no empresário. O engraçado foi ele, sem nenhuma preparação, sem me conhecer, sem nada, ter percebido o que eu chamara de "meios de propaganda". Depois Marinetti imaginou que estava tudo bem explicado, e principiou falando sobre Futurismo, as mesmas coisas que falava desde 1909. E falava feito uma máquina.

Estética e Maquinismo[32]

César Vallejo

Às reinações do luar na poesia sucederam as reinações do cinema, do avião ou do rádio, ou de qualquer outra travessura mais ou menos "futurista".

Os professores, os filósofos e os artistas burgueses têm uma concepção *sui generis* do papel da máquina na vida social e na arte, atribuindo-lhe uma espécie de caráter divino. O idealismo e a inclinação mística que se encontram na base do critério de toda essa gente levaram-nos a ver na máquina, desde o primeiro momento da invenção de Fulton, um novo ídolo ou divindade, tão misteriosa como qualquer outra divindade, ante a qual só restava prostrar-se, admirando-a e temendo-a ao mesmo tempo. Tal atitude podia ser observada até há pouco. Os artistas e escritores burgueses, particularmente, acabaram usando a máquina para simbolizar a Beleza com B maiúsculo, enquanto os filósofos simbolizavam com ela a Onipotência com O maiúsculo. Entre os primeiros encontra-se o fascista Marinetti, inventor do futurismo, e entre os segundos, o patriarcal Tagore, cujos brados e gritos de socorro contra o império jupiteriano da máquina não chegaram ao menos a vibrar o templo fórdico e maldito da "cultura" capitalista.

Mas o artista revolucionário possui uma outra concepção e um outro sentimento da máquina. Para ele, um motor e um avião não são mais que objetos, como uma mesa ou uma escova de dentes, com uma única diferença: os primeiros são mais belos, mais úteis, em suma, sua eficácia criadora é maior. Nada mais. Daí o artista revolucionário, seguindo esta valoração hierárquica dos objetos na realidade social, proceder do mesmo modo ao empregá-los na obra de arte. A máquina não é um mito estético, como não

o seu início. Autor, entre outros, do livro de poemas *L'Incendiario* (1910). Na época da redação deste artigo, Palazzeschi já era um dissidente do movimento futurista.

32. Publicado em César Vallejo, *El Arte y la Revolución*, pp. 54-56 [Tr. VD].

Ricardo Güiraldes, "Síntese da Primeira Conferência de Marinetti no Coliseo de Buenos Aires".

é um mito moral nem econômico. Assim como operário nenhum, com consciência de classe, vê na máquina uma divindade, nem se ajoelha diante dela como um escravo rancoroso, assim também o artista revolucionário não simboliza com ela a Beleza por excelência, o novo protótipo estético do universo, o nume revelado e inédito da inspiração artística. O sociólogo marxista não transformou tampouco o trator num valor totêmico da família proletária e da sociedade socialista.

A corrente futurista, que em função da revolução de outubro se alastrou pela arte russa, notadamente na poesia, era perfeitamente compreensível, além de efêmera. Foi uma aparição clandestina e tresnoitada da época capitalista de ocaso recente. Maiakóvski, seu maior representante naquele momento, tão logo o percebeu, passou a boicotar, juntamente com Pasternak, Iessiênin e outros, todo resíduo maquinista da literatura.

Quando Gladkov exclama: "A nostalgia das máquinas é mais forte que a nostalgia do amor", poderia da mesma forma estar dizendo: "A nostalgia das máquinas é mais forte que a nostalgia de meu quarto" ou algo parecido. Não é a máquina que se eleva, mas o amor que aterrissa. Neste caso também conta o sentimento que Walt Whitman possui da máquina, por meio do qual, sem desconhecer seu valor social e estético, ele a aciona, empregando-a em seus poemas com impressionante justeza.

Os poetas andam hoje tão equivocados que fazem da máquina uma deusa, como aqueles que antes faziam da lua, do sol, ou do oceano, deuses. Nem divinização nem reinações da máquina. Esta não é mais que um instrumento de produção econômica e, como tal, não passa de um elemento entre outros de criação artística, semelhante a uma janela, a uma nuvem, a um espelho ou a um caminho etc. O resto não passa de um animismo de novo feitio, arbitrário, mórbido, decadente.

Da Vida Literária[33]

Jorge Luis Borges

F. T. Marinetti é talvez o exemplo mais célebre dessa categoria de escritores que vivem de idéias e que raramente têm uma. Eis aqui, segundo um telegrama de Roma, o último de seus simulacros: "Aos lábios e unhas de cor vermelha, as mulheres da Itália devem acrescentar leves toques do verde das planícies lombardas e do branco das neves alpinas. Atraentes lábios tricolores aperfeiçoarão as palavras de amor e avivarão a ânsia pelo beijo nos rudes soldados que voltam das guerras invictas".

33. Publicado em *El Hogar*, 4 mar. 1938, e reproduzido em Jorge Luis Borges, *Textos Cautivos*, pp. 212-213 [Tr. NMG, ARL, RPV].

Essa pequena heráldica labial, tão própria para avivar a castidade e moderar ou aniquilar "a ânsia do beijo", não esgotou o engenho de Marinetti. Ele também propõe que em vez de *chic* diga-se *eletrizante* (cinco sílabas em vez de uma), e em vez de *bar*, *qui si beve*, quatro sílabas em vez de uma e um não resolvido enigma para a formação do plural. "Nosso idioma italiano deve ser despojado de estrangeirismo!", declara Filippo Tommaso com um puritanismo não indigno do asséptico Cejador[34] ou das quarenta cadeiras da Real Academia Espanhola. Estrangeirismos! O antigo empresário do Futurismo já não está para essas diabruras.

34. Referência a Julio Cejador y Franca, autor, entre outros, de *Historia de la Lengua y Literatura Castellana* (1915-1922), 14 vols.

Construtivismo

• Joaquín Torres-García, "Natureza e Arte" (1918), "Querer Construir" (1930)

Boa parte dos vanguardistas latino-americanos distingue-se por haver explicitado os pressupostos teóricos e críticos de sua própria produção artística. Esta é uma das características da modernidade em geral. Como diz Adorno, o autor passa a desempenhar o papel de comentador *e a arte moderna deu margem para que se substituísse a* obra de arte *pelo seu* processo de criação[1]. *Tradição essa inaugurada com o simbolismo, e intensamente promovida pelos pilares da vanguarda européia: Apollinaire, Marinetti, Breton e outros.*

Dentre os artistas latino-americanos que refletem sobre sua própria produção, sobressaem Rubén Darío (em seus prefácios), Vicente Huidobro (nos textos sobre o criacionismo), Mário de Andrade (na poesia metalingüística do Prefácio Interessantíssimo *e em* A Escrava que Não É Isaura*), e o pintor uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949)*[2]. *Este último deixou um imenso legado teórico destinado à difusão de sua teoria construtivista: manifestos, livros, autobiografias, folhetos ilustrados, mais de seiscentas conferências e uma importantíssima obra pictórica na qual são plenamente realizados seus pressupostos teóricos. Assim como o criacionismo está centrado na figura de Huidobro, o construtivismo converge na pessoa do seu criador e principal promotor.*

Em 1891, com dezessete anos, Torres-García migra com a família de Montevidéu para Barcelona, onde entra em contato com algumas das correntes renovadoras da arte. Já em 1904, publica um artigo em Universitat Català, *no qual afirma que a forma artística nunca deve ser cópia da realidade*[3]. *Essa formulação precede em alguns anos o criacionismo de Huidobro. Em* Testamento Artístico, *ele afirma: "A forma tem um valor absoluto, em si;*

1. *Aesthetic Theory*, p. 39.
2. Essa tradição de manifestos auto-reflexivos é retomada com vigor no Brasil na década de 1950, por ocasião do movimento da poesia concreta.
3. Cf. Barbara Duncan, *Joaquín Torres-García, 1874-1949. Chronology and Catalogue of the Family Collection*, p. 14.

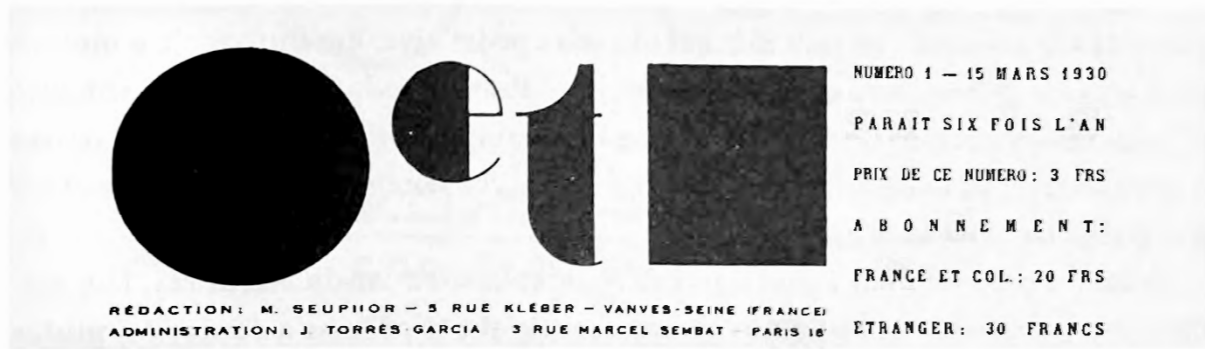
em si, e não em relação a qualquer realidade: é uma forma plástica. E é aquela à qual faz alusão Platão"[4].

Torres-García valoriza o objeto artístico em si, eliminando ao máximo o caráter referencial da obra. Muito semelhante, enquanto pressuposto teórico, ao criacionismo huidobriano do manifesto Non serviam[5]. *A referência a Platão já é uma amostra da vertente idealista e metafísica de Torres-García, distinguindo-o da maior parte dos outros poetas e artistas abstracionistas, nos quais prevalece a atitude formal, agnóstica e cerebral. Seu idealismo abstrato o aproxima de Xul Solar, cujas belíssimas pinturas vêm cifradas por códigos em que se mesclam o esoterismo e a modernidade da pincelada abstrata. Na* Historia de mi Vida, *em que se refere a si mesmo na terceira pessoa, ele afirma: "[Torres-García] quer trazer a lógica abstrata ao mundo. Quiçá vê o mundo como deveria ser, mas não vê o que é. Além disso, por essa mesma razão, ele desfigura*"[6].

Os textos aqui apresentados corroboram essa reflexão do artista. "Natureza e Arte" (1918), escrito originalmente em catalão, frisa a diferença entre "invenção" e "criação". Impressiona a semelhança com os conceitos de Huidobro no que diz respeito à criação, e o número de vezes que emprega esse termo no correr do texto. A recusa da arte mimética, mera reprodução da natureza, será o grande lema dos dois artistas[7]. *O segundo texto, "Querer Construir" (1930), já é uma formulação mais amadurecida de suas idéias, na qual os mesmos valores opostos reaparecem como "representação" e "construção".*

Se a evolução do construtivismo de Torres-García obedece a uma rígida trajetória teórica, conforme os princípios do Universalismo Construtivo, *o mesmo não se pode dizer da instável rota geográfica que marcou sua existência. Em 1920, ele se muda para Nova York, onde descobre o monumentalismo e o dinamismo da cidade. Vai a Paris em 1922 e ali permanece até 1926. Indignado com uma exposição surrealista de Salvador Dalí, passa a se opor à escola de Breton, por causa do caráter anti-racional desta. Em 1930, ano em que Breton começa a publicar o jornal* Le Surrealisme au Service de la Révolution, *Torres-García funda em Paris, juntamente com Michel Seuphor, o grupo* Cercle et Carré, *cujo nome geométrico*

4. *Testamento Artístico*, p. 177.
5. A proximidade de Huidobro/Torres-García é confirmada por "Salutación a Joaquín Torres-García" (s.d.), reproduzida em Vicente Huidobro, *Obras Completas*, vol. 1, p. 899. Diz Huidobro: "Ele é o grande cedro da arte americana".
6. *Historia de mi Vida*, pp. 79-80. O termo usado por Torres-García, "desfigura", teria hoje o sentido de "desconstrução" da obra de arte.
7. Esse sentido abstrato e antimimético da criação serviu de base para escolas não apenas diferenciadas, mas divergentes entre si. Apesar da grande distância estética que separa o expressionismo do cubo-futurismo, Vassili Kandinsky, de origem russa e um dos fundadores do expressionismo alemão, já em 1911 afirmava que "[...] não se deve representar a natureza no seu aspecto exterior, mas o elemento de sua impressão intrínseca, chamado até faz pouco de expressão [...]", *apud* Fritz Schmalenbach, "La Palabra *Expresionismo*", p. 399.

já é indício de sua tendência estético-ideológica. Em 1932, retorna à Espanha e, em 1934, com sessenta anos e após 43 de ausência, desembarca em Montevidéu. Seus últimos treze anos na cidade natal são muito fecundos: no Taller Torres-García, escreve livros, profere conferências e vive uma das etapas mais criativas de sua produção pictórica[8].

Cabeçalho de Cercle et Carré, *Paris, 1930.*

Natureza e Arte[9]

Joaquín Torres-García

A Arte, chegou-se a dizer, não é mais do que a continuação da Natureza – do que toda a verdade em nossos olhos, refletida pelo homem de mil formas diferentes e em mil diferentes modos de concepção. Esta vaidade tornou-se um tópico para todo conformista – artista conformista – e conseguiu causar mais estragos do que uma chuva de pedras.

A Arte é *decoração.* O homem quis fixar numa tela, por exemplo, algo muito diferente. E chegou a ocorrer que um pôr do sol (maior aberração, porque o sol não desce) pudesse ser pintado com uns tons impossíveis, opostos à verdade dos nossos olhos, pois o pôr do sol, assim como o arco-íris, as maiores decorações da Natureza, não poderiam ser iguais todas as vezes, nem uma imaginação, por mais exuberante que seja, poderia se aproximar da imaginação da Natureza. Esta cria formas tão múltiplas e novas a cada dia como só seria possível à mágica mão de um criador.

Porque Arte também é *criação.* Inventar não é criar. Na etimologia desta grande palavra, consta que se trata de *achar.* Criar já é uma outra coisa. Achado e criação costumam andar ligados pela obra do espírito do verdadeiro artista. Este *encontra* os

8. Apesar do caráter enciclopédico da *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, de Guillermo de Torre, o construtivismo brilha pela ausência.
9. Original catalão publicado em *Un Enemic del Poble*, Barcelona, out. 1918, e reproduzido em Jaime Brihuega (org.), *Manifiestos, Proclamas, Panfletos y Textos Doctrinales (Las Vanguardias Artísticas en España: 1910-1931)* [Tr. Cristina Ruaix Durán e NMG].

belos vitrais das grandes catedrais, mas de tal modo que faz deles uma *criação* na sua ordenação pelos efeitos de luz. Uma nova criação a cada vez, não só no momento de emoldurá-los, mas também a cada dia e a cada hora que passa, mas tão bela e nova como se nunca tivesse sido vista.

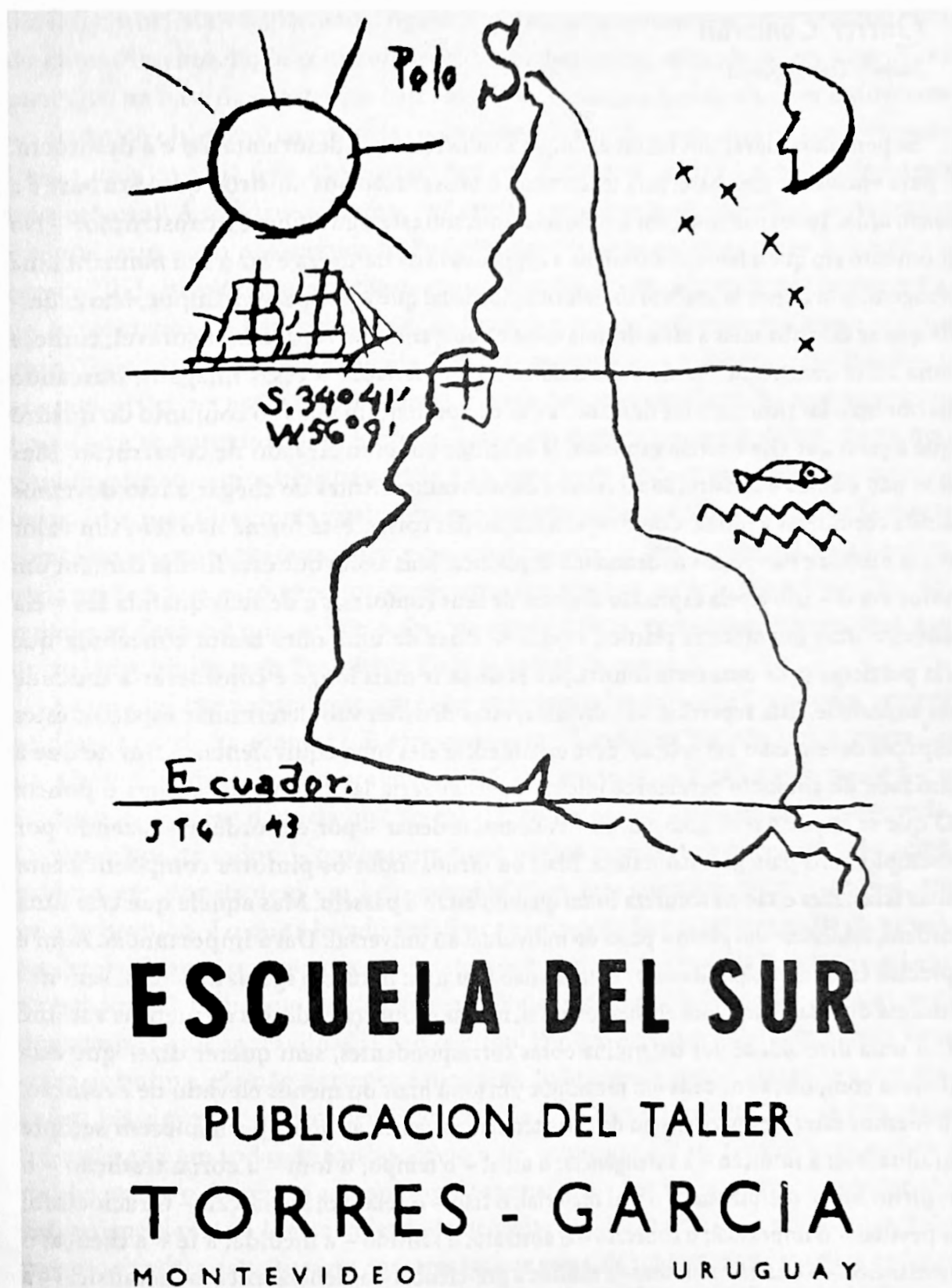
Nem todos os elementos servem a todos. Michelangelo abraça-se a um bloco de pedra viva e não se preocupa com mais nada que não seja a pedra viva. Em outros ela é motivo para se preocuparem com o que podem copiar, quer dizer, *reproduzir*. Trai-se facilmente a Natureza acreditando interpretá-la. Para mais de um pintor – não diríamos artista – seria bom seguir os conselhos de Daguerre e não os conselhos de Da Vinci. Acontece que o *objetivo* não é igual para todos.

Igual é o propósito, que é pior: copiar da Natureza, não criar da Natureza. Um homem inteligente veria uma paciência notável naquele que se pusesse a contar e a pintar numa tela toda a folhagem de uma árvore, mas também veria nisso uma masturbação. E, contudo, este parece ser o objetivo de muita gente que suja um montão de pincéis.

Quando o artista trabalha, trabalha de verdade. Não só não *imita* nunca o que tem diante de si, como, ao fecundar, é ao mesmo tempo e da mesma forma fecundado. Porém, a obra deste momento será sempre uma coisa eterna. O criador ou bem é Deus ou bem é monstro.

Diríamos que qualquer coisa de Delaunay foi fixada a golpes de prisma, e contudo tem um valor extraordinário, quem sabe se por isso mesmo. O pré-rafaelismo – ou o amaneiramento, o artificialismo – sempre será uma escola de mesquinhos. Até mesmo em Rossetti é repugnante e degenera em tísica.

Ceder o que há de melhor do artista ao feito da natureza já é propósito de gênio.

Joaquín Torres-García, "El Norte es el Sur", em Escuela del Sur, *s. d.*

Querer Construir [10]

Joaquín Torres-García

Se pensamos dever nos reunir é porque à volta reinam a desorientação e a desordem. É para encontrar uma base, para ter certezas. E nossa razão nos mostrou que esta base é a *construção*. Todos partimos, em acordo unânime, sob este signo. Que é a construção? – No momento em que o homem abandona a cópia direta da natureza e faz à sua *maneira* uma imagem, sem querer se lembrar da deformação visual que a perspectiva impõe, isto é, desde que se desenha mais a *idéia* de uma coisa e não a coisa no espaço mensurável, começa uma certa construção. Se além disso dá-se uma ordenação a essas imagens, buscando harmonizá-las ritmicamente de maneira que elas pertençam mais ao conjunto do quadro que àquilo que elas querem expressar, já se atinge um grau elevado de construção. Mas isso não é ainda a construção tal como a consideramos. Antes de chegar a isso devemos ainda considerar a forma. Como representação das coisas, esta forma não tem um valor em si mesma e não podemos denominá-la plástica. Mas assim que esta forma contém um valor *em si* – isto é pela expressão abstrata de seus contornos e de suas qualidades – ela adquire uma importância plástica, e pode-se dizer de uma obra assim concebida que ela participa já de uma certa construção. Pode-se ir mais longe e considerar a unidade da superfície. Esta superfície será dividida, estas divisões vão determinar espaços, estes espaços devem estar em *relação*: deve existir entre eles uma equivalência a fim de que a unidade do conjunto permaneça inteira. Ordenar seria já alguma coisa, mas é pouco. O que se impõe é *criar uma ordem*. – Podemos ordenar – pôr em ordem – fazendo por exemplo, uma paisagem naturalista. Mais ou menos todos os pintores compõem assim suas telas. Eles estão na natureza como quando estão a passeio. Mas aquele que cria uma ordem, *estabelece um plano* – passa do individual ao universal. Daí a importância. Aqui é preciso esclarecer algo. Todos os homens não têm uma natureza igual. Eles têm, sem nenhuma dúvida, os mesmos elementos em si, mas as proporções desses elementos variam. Daí uma diversidade que determina obras correspondentes, sem querer dizer que esta diversa composição de cada um pressupõe um grau mais ou menos elevado de evolução. Tentemos fazer um paralelismo de duas tendências entre as quais permanecem sempre graduações: a intuição – a inteligência; o atual – o tempo; o tom – a cor; a tradição – o espírito novo; o espiritual – o real material; o fixo – o relativo; a emoção – o raciocínio; o pessoal – o impessoal; o concreto – o abstrato; o sentido – a medida; a fé – a crença; o romântico – o clássico; a síntese – a análise; a pré-ciência – a ciência física; a metafísica – a

10. Original francês publicado em *Cercle et Carré* 1 (mar. 1930), e reproduzido em *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)* [Trad. do francês de Aracy Amaral].

filosofia; o artista – o plasticista. Agora: se o plasticista, apoiando-se sobre as *idéias puras* do entendimento, pode construir, o artista também pode, apoiando-se em suas *in-tuições*. Que na base da construção haja emoção ou raciocínio, isso deve nos ser indiferente: nosso único objetivo é construir! O pólo oposto do sentido construtivo é a representação. Imitar uma coisa já feita não é criar. Para que imitar uma caverna – é melhor construir uma catedral! A construção deve ser sobretudo *a criação de uma ordem*. Fora de nós existe o pluralismo – em nós a unidade. Podemos considerar os conceitos puros: o tempo e o espaço. Toda nossa representação do mundo fenomênico está inscrita nestas formas puras do pensamento. Se baseamos uma plástica sobre estes princípios teremos uma *plástica pura*. Toda forma nos será proibida. Mas se baseamos a construção em dados intuitivos, seremos artistas e nossa arte terá uma certa relação com a metafísica. No sentido oposto, nossa arte se aproximará da filosofia. Temos em mente a totalidade de um objeto mas visualmente só vemos uma parte dele. Esta parte ainda muda de aspecto se mudamos de lugar. Isto quer dizer que visualmente não possuímos nunca o objeto completo. O objeto completo só existe em nossa mente. Se temos na cabeça o objeto completo, para dar uma idéia gráfica dele, escolheremos, quase sem o percebermos, as partes essenciais e *construiremos* um desenho que, se não estiver de acordo com as regras da perspectiva, será, por outro lado, muito mais ilustrativo. Eis aí o espírito de síntese.

A coisa foi tão natural que, em todas as épocas, salvo durante a Renascença, sempre se desenhou desta maneira. E espontaneamente, todos os que não foram iniciados na Academia, desenham desta maneira. E está muito certo. Ora, quanto maior for o espírito de síntese daquele que desenha, mais ele nos dará uma imagem construída. Os desenhos de todos os povos primitivos, negros, astecas etc. e os desenhos egípcios, caldeus etc. constituem um belo exemplo disto. Este mesmo espírito de síntese, em minha opinião, é o que é levado a realizar a construção do quadro inteiro, da escultura, e a determinar as proporções na arquitetura. E somente este espírito torna possível que a obra seja vista em sua *totalidade*, numa *única* ordem na *unidade*. Esta regra, através dos tempos, que maravilhas já não realizou! Por que negligenciá-la? Esta regra é uma coisa anônima, ela não pertence a ninguém. Todo mundo pode empregá-la à sua *maneira*. Ela deve ser o verdadeiro caminho de todo homem sincero. Mas, se esta regra foi utilizada em todas as épocas, como o seu emprego pode ser feito de uma maneira moderna? Já o dissemos a propósito da forma: o que nos diz respeito é este valor absoluto que damos à forma independentemente daquilo que ela pode representar. E do mesmo modo a estrutura ou construção: que passa, de simples esqueleto para *ordenar* as formas, a assumir o seu lugar e a constitutir a obra em *si mesma*. Com isso desaparece uma dualidade que sempre existiu no quadro: o fundo e as imagens; onde a estrutura toma o lugar das imagens sobrepostas não haverá mais dualidade entre o fundo e as imagens e o quadro terá recuperado sua identidade primeira, a *unidade*.

Expressionismo

• Jorge Luis Borges, "Acerca do Expressionismo" (1925) • José Carlos Mariátegui, "*Der Sturm* e Herwarth Walden" (1927) • Mário de Andrade, "Questões de Arte" (1927)

"A literatura expressionista alemã foi pouco divulgada na América Latina (e essa ignorância está ligada ao desconhecimento que a França tem desse movimento, já que é através do francês que esses países, em geral, tiveram acesso às literaturas estrangeiras)", afirma Pierre Rivas[1]*. No que diz respeito às relações entre a vanguarda européia e a latino-americana, cabe indagar as razões pelas quais o cubo-futurismo gerado em Paris teve uma difusão e uma influência infinitamente maiores que as do expressionismo alemão. Primeiro, o fascínio que Paris sempre exerceu sobre a comunidade artística internacional, e em especial a latino-americana, é incomparavelmente maior que o exercido por Berlim. Não deve ser menosprezada também a estreita afinidade com a tradição e a cultura francesas que fez com que os intelectuais latino-americanos, em especial os do século XIX e das primeiras décadas do XX, tivessem os olhos muito mais voltados para Paris do que para qualquer outra capital européia. Isso explica que as manifestações de vanguarda acontecidas na Espanha e em Portugal na mesma época fossem quase ignoradas pela comunidade latino-americana, que deu notória preferência aos eventos parisienses. Deve-se levar em conta também o caráter empresarial que Marinetti imprimiu à divulgação dos seus princípios nas várias viagens que fez pela América Latina (1926), tornando-se uma espécie de agente e fenômeno de sua própria escola.*

O fato de o futurismo ter deixado marcas indeléveis no panorama artístico dos anos 1920 não significa que não existam exemplos excepcionais da herança expressionista na América Latina. Nas letras hispânicas, Borges é o primeiro a entrar em contato com a vanguarda alemã, através de leituras, durante a época em que, ainda adolescente, reside em Genebra (1914 a 1918). Muito mais surpreendente é o caso de Mariátegui que, estando em Berlim no final de 1922 e início de 1923, tem ocasião de conviver com o núcleo do grupo expressionista Der Sturm*. No Brasil, as repercussões são mais amplas, dando-se tanto na*

1. "Eléments pour une Histoire de l'Expressionisme en Amérique Latine", p. 244.

pintura quanto na literatura. Levando em conta esses elementos contextuais, não deixa de ser também excepcional o fato de Borges, Mariátegui e Mário de Andrade serem bons conhecedores da língua alemã[2].

Ainda na década de 1910, a pintora paulista Anita Malfatti (1889-1964) faz seus estudos em Dresden, Berlim e na Independence School of Art de Nova York, não só entrando em contato com as correntes estéticas mais avançadas da época, mas adiantando-se a tudo aquilo que aconteceria anos mais tarde em São Paulo. Essa antecipação iria lhe custar caro. Por ocasião de sua exposição em São Paulo, em 1917, o sentido plástico e dramático das pinturas apresentadas causam pouco menos do que uma revolução na crítica local. O motivo da polêmica é o antológico artigo de Monteiro Lobato, "Paranóia ou Mistificação?". Apesar de todos os transtornos decorrentes da crítica conservadora, a arte moderna, através da imagem expressionista, é assim definitivamente introduzida no Brasil. Identificados com a originalidade e a importância da pincelada expressionista de Anita Malfatti, Mário de Andrade e Oswald de Andrade sabem valorizá-la e defendê-la naquele difícil momento[3].

Outro é o caso de Lasar Segall (1891-1957). Nascido em Vilna, na Lituânia, ele chega ao Brasil um ano após a Semana de 22, com a formação expressionista e o renome consolidados após os anos passados em Berlim e Dresden (1906 a 1923). Embora Segall tenha passado oito meses no Brasil em 1913, só se instala definitivamente em São Paulo em 1923: "Não é de estranhar que a personalidade fortíssima de Lasar Segall tenha se transformado em São Paulo num foco irradiador de influência", afirma Gilda de Mello e Souza[4]. *De alguma maneira, o interesse de Mário de Andrade pelo expressionismo se intensifica com a presença em São Paulo desses dois artistas. Aliás, dos modernistas brasileiros, Mário de Andrade é sem dúvida quem mais se deteve no estudo do expressionismo alemão, sendo por ele influenciado e deixando uma herança literária que merece destaque: "O expressionismo, dentro do crivo crítico que Mário de Andrade faz das vanguardas européias, buscando os elementos adequados a uma instrumentação para a vanguarda brasileira, ou seja, nossa*

2. Embora este estudo se circunscreva aos trabalhos de Borges, Mário de Andrade e Mariátegui, pela maior intimidade que esses escritores têm com o expressionismo, há outras manifestações, mais esporádicas, que de alguma maneira também se vinculam estilisticamente ao movimento expressionista. Pierre Rivas considera filiados à estética alemã os muralistas mexicanos, a poesia de Vallejo e os escritores da "*novela de la tierra*" dos anos 1920 (Rómulo Gallegos, J. E. Rivera e Ricardo Güiraldes). Esta abordagem lhe permite classificar *Macunaíma* como romance expressionista. O mesmo pode ser dito de autores como Roberto Arlt ou Macedonio Fernández, conforme Naomi Lindstrom, *Literary Expressionism in Argentina*, ou Estuardo Núñez, "Expresionismo en la Poesía Indigenista del Perú".
3. Para a trajetória artística de Anita Malfatti, e detalhes dessa polêmica, ver Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, pp. 40-72. Uma versão diferente é dada por Gilda de Mello e Souza, em "Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte".
4. *Idem*, p. 81.

modernidade, foi a estética que melhor lhe permitiu a união dos elementos estéticos aos ideológicos. Está presente em sua obra desde Paulicéia Desvairada, *em* Macunaíma *inclusive", afirma Telê Porto Ancona Lopez*[5].

No romance Amar, Verbo Intransitivo *(1927), a heroína Fräulein é contratada pela família Sousa Costa para, sob a máscara da professora de alemão, iniciar Carlos, filho adolescente do casal, nos ofícios do amor. Fräulein toma conhecimento da corrente estética de vanguarda através de um artifício didático do narrador: "Um indivíduo recém-chegado da Alemanha e convicto do Expressionismo lhe emprestara uma coleção de* Der Sturm *e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid". Essa espécie de intervenção bibliográfica do narrador é reveladora, não apenas do grau de informação e atualização de Mário de Andrade, mas dos elementos expressionistas no próprio romance.*

Um leitor ingênuo dificilmente o caracterizaria como um texto expressionista, nos moldes em que reconheceria um típico filme expressionista alemão. Com grande sensibilidade, Telê Porto Ancona Lopez desvenda de várias maneiras tais facetas expressionistas. Primeiro, ao ver na corrente estética alemã os "mestres e precursores" de Mário de Andrade. Segundo, ao identificar no romance uma influência direta do expressionismo na narração fragmentada, na crítica à burguesia paulista e nas grotescas situações da intriga. E, por fim, na equivalência literária de "O Grito" de Edvard Munch (espécie de emblema do expressionismo), que a crítica nos revela com sagacidade numa cena do romance[6].

Esses elementos comprovam a intencionalidade expressionista de Mário de Andrade em Amar, Verbo Intransitivo. *Embora nem todo expressionismo apele para o grotesco, este elemento, como meio de representar a condição humana, foi para Mário de Andrade a resposta estética às suas preocupações sociais, colocando-o em sintonia com a vanguarda internacional.*

De fato, em artigo de 1927, "Questões de Arte", reproduzido neste capítulo, Mário de Andrade faz uma defesa universalizante do expressionismo e responde a Wilhelm Worringer, um dos primeiros a usar o termo "expressionismo" na revista Der Sturm, *que considerava*

5. Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 384. Remetendo à tese inédita de Nites Theresinha Feres, *Aurora de Arte Século XX: A Modernidade e seus Veículos de Comunicação* (Universidade de São Paulo, 1972), afirma Gilda de Mello e Souza: "Por ocasião da chegada de Lasar Segall ao Brasil, Mário de Andrade já havia aprendido o alemão e se familiarizado com o Expressionismo, como provam o artigo 'Lasar Segall' em *A Idéia* 19 (1924), e a presença em sua biblioteca dos números da revista *Der Sturm* de abril a dezembro de 1923 e março a junho de 1924. Mário era também assinante da revista francesa *Europe*, de que possuía uma coleção ininterrupta, desde o primeiro número de 1923 até 1929. Este periódico mantinha uma seção permanente de notícias da Alemanha onde, sob a responsabilidade de Kasimir Edschmid, comentava-se sobretudo o movimento expressionista e sua evolução para o verismo social", em "Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte", p. 8. Para outras fontes expressionistas, ver Telê Porto Ancona Lopez, "Uma Difícil Conjugação" e "Arlequim e Modernidade".
6. "Uma Difícil Conjugação", pp. 14-15.

esgotado o movimento[7]*. Mário de Andrade replica em nome do caráter evolutivo da arte, caracterizando as novas tendências como formas "mais atuais do chamado Expressionismo". Com efeito, considerando-se apenas os princípios expressionistas mais gerais, como "arte de oposição"*[8] *ou como expressão subjetiva e interiorizante da realidade, ou ainda, nas palavras do próprio Edschmid, como "a realidade que tem que ser criada por todos nós", muitas manifestações artísticas posteriores ao expressionismo poderiam ser qualificadas como tal. Em última instância, qualquer arte que se afasta do realismo pode ser considerada expressionista.*

O trajeto de Borges em direção ao expressionismo é bem diverso do dos brasileiros. Tendo vivido em Zurique e Genebra durante a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, é nessa época que ele entra em contato com a jovem poesia expressionista alemã. "Eu tentava ser moderno, e queria ser um poeta expressionista", relembra Borges sessenta anos mais tarde[9]*. Seus primeiros poemas, nunca recolhidos, estão impregnados da estética expressionista, privilegiando a temática da guerra e o sentido trágico da existência. "Os expressionistas foram os primeiros poetas verdadeiramente modernos que Borges lera, aqueles que o introduziram à nova poesia", afirma Emir Rodríguez Monegal*[10]*. Também a Revolução Russa de 1917 deixa suas marcas, nessa etapa arqueológica de sua produção, em poemas como "Rússia", "Gesta Maximalista" ou "Guarda Vermelha".*

Em Madri, Borges não só traduz ao espanhol a poesia de vanguarda alemã (J. T. Keller, W. Klemm, W. Ferl, H. Plagge)[11]*, como chega a escrever uma resenha de* Die Aktion-Lyrik (1914-1916)*, conhecida antologia expressionista da época. Herança dessa estética desgarrada é o poema "Trinchera", publicado em 1920, na revista madrilena de vanguarda* Grecia:

Angustia,
En lo último una montaña camina
Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja
El fatalismo unce las almas de aquéllos
que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche.

7. Ver Fritz Schmalenbach, "La Palabra *Expresionismo*".
8. Mario de Micheli, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, p. 66.
9. Fernando Sorrentino, *Siete Conversasiones con Jorge Luis Borges*, p. 16.
10. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, p. 144.
11. Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, pp. 213-214. Embora Borges tenha traduzido a poesia expressionista alemã ainda em 1920, e seu artigo "Acerca del Expresionismo" seja de 1923, a primeira apresentação mais sistemática dessa escola em língua espanhola é feita por Guillermo de Torre, na primeira edição de *Literaturas Europeas de Vanguardia* (pp. 354-358). O crítico espanhol se baseia na conhecida antologia de Ivan Goll, *Les cinq continents* (1923), e nos comentários e traduções publicados por Borges na revista madrilena *Grecia*.

Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales
El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan
El silencio aúlla en los horizontes hundidos[12].

Embora certas imagens remetam à metáfora ultraísta ("piletas de la noche"), o que prevalece é o tom intimista e desesperado decorrente da experiência da guerra. Ao retornar a Buenos Aires em 1921, Borges se afasta desse tipo de poesia, para dar lugar, em Fervor de Buenos Aires, *a uma poesia voltada para as imagens e tradições de sua cidade natal. Mesmo assim, escreve em 1923 o ensaio "Acerca do Expressionismo", que começa situando historicamente o movimento e opondo essa nova escola à tradição alemã de* "penas tranqüilas"*. Borges põe em relevo a guerra, a estética da intensidade, as "eficácias do detalhe" e a predominância da imagem visual, elementos de alguma maneira presentes em sua própria produção da época. Quando comenta a dialética da vitória e da derrota na guerra, não esconde certa fascinação pelo caráter heróico da batalha, transposto depois na temática* gauchesca *de sua literatura. Apesar da consciência da tragédia da Primeira Guerra, Borges não deixa de fazer uma distanciada e irônica observação ao avaliar esteticamente tal poesia: "Nos melhores poemas expressionistas encontra-se a vivente imperfeição de um motim". De fato, Borges repara nesse ensaio não ter encontrado a grande obra no repertório expressionista. Mas é através e graças a eles, conforme confessa em "Um Ensaio Autobiográfico", que descobre a grande poesia: Walt Whitman*[13].

No final de "Acerca do Expressionismo", Borges, em uma longa digressão, faz uma interessante defesa do pensamento judaico. O escritor argentino parece responder à acusação, feita pelos nacional-socialistas da República de Weimar ("Os Patriotas"), de que "o expressionismo é uma intromissão judaizante". O substrato anti-semita é evidente nesse tipo de formulação: não apenas pela acusação de controle de um setor cultural, supostamente exercido pelos judeus, mas por considerar isso como uma "intromissão". Borges, que sempre demonstrou uma adesão incondicional à cultura judaica, aproveita essa acusação para tecer algumas considerações, opondo dois tipos de raciocínio: de um lado, o abstrato e conceitual, de outro, o objetivo e sensual. Identifica aquele com o pensamento judaico, remetendo suas origens ao sistema de imagens da Bíblia (baseando-se em santo Agostinho), como artifício didático para tornar concreto aos homens os conceitos abstratos da Bíblia. Daí Borges faz uma inferência, na qual não esconde uma irônica crítica ao expressionis-

12. Carlos Meneses, *Poesía Juvenil de Jorge Luis Borges*, p. 59.
13. "Um Ensaio Autobiográfico", p. 84. Alguns anos antes, James E. Irby ("Encuentro con Borges", p. 4) narra o seguinte: "Borges sugere Whitman, um dos seus poetas prediletos. Pergunto-lhe quando o lera pela primeira vez. Ele me diz que lá por 1917, em Genebra, numa versão alemã que descobriu em algum anuário expressionista [...]. Confessa que durante muito tempo Whitman foi para ele o cânone para julgar toda poesia; acreditava que Whitman era, simplesmente, a Poesia".

mo: "Considerai agora que os expressionistas amotinaram com imagens visuais a lírica contemplativa germânica e pensareis talvez que aqueles que advertem judaísmo nos seus versos têm essencialmente razão".

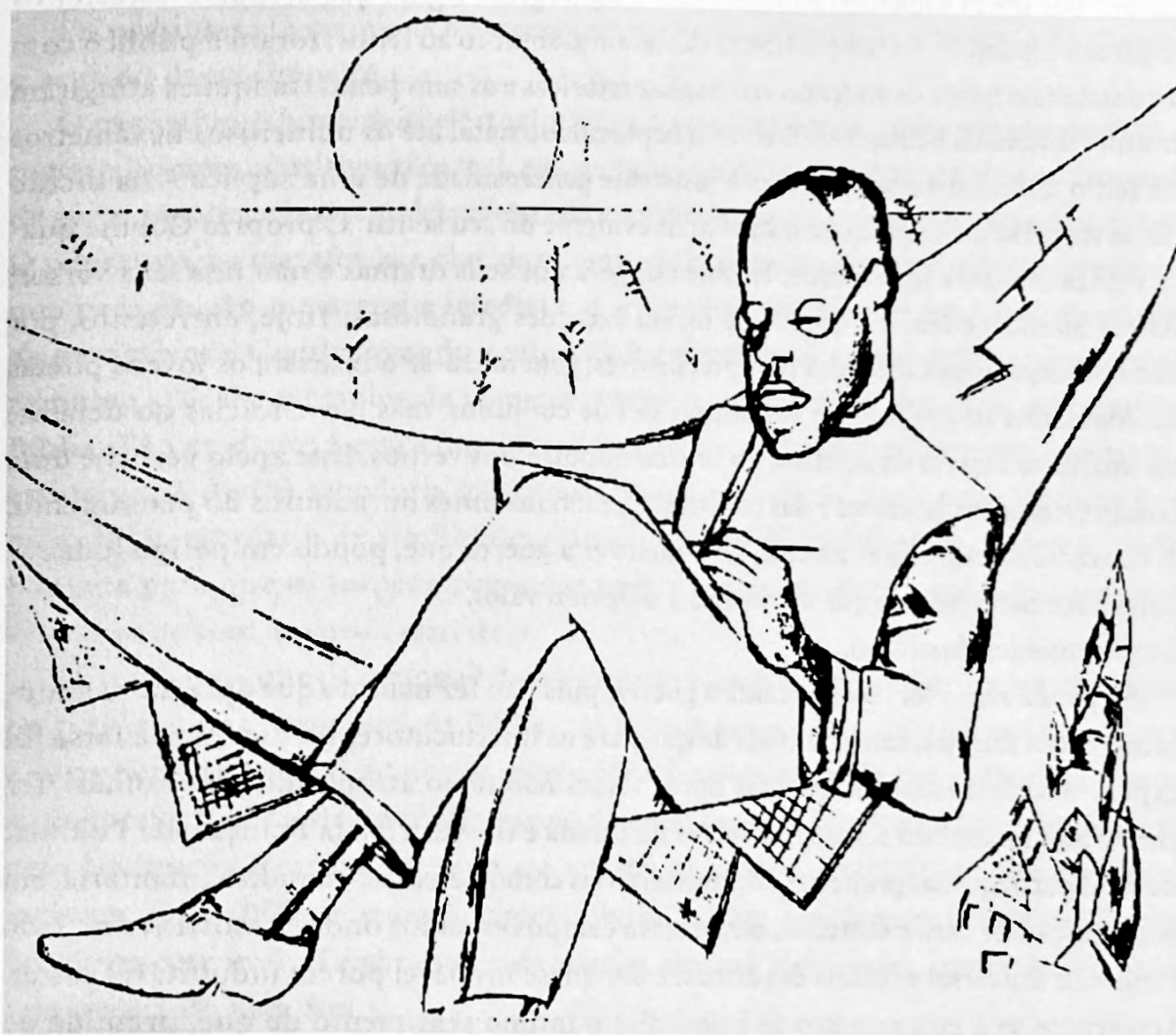
Assim como Borges se afasta do ultraísmo, que ajudou a fundar e divulgar, também sua produção literária posterior permanece distante do expressionismo. Esse fato leva Pierre Rivas a afirmar que: "Curiosamente, a arte de Borges é, sem dúvida, uma das menos próximas da estética expressionista"[14]. Apesar disso, e de ter renegado as vanguardas, Borges sempre vai manter sua predileção pelo expressionismo, acima de todos os ismos. *Ainda em 1962, ele afirma: "[Em Genebra] conheci o expressionismo alemão, que para mim contém todo o essencial da literatura posterior. Eu o aprecio muito mais que o surrealismo ou o dadaísmo, que me parecem frívolos"[15].*

Por fim, o evento mais surpreendente das relações entre o expressionismo e as vanguardas latino-americanas deve-se à presença de Mariátegui em Berlim, de agosto de 1922 até fevereiro de 1923. É a etapa final de uma viagem de dois anos pela Europa, tendo residido anteriormente na Itália e na França[16]. O autor dos Siete Ensayos *teve o raro privilégio de freqüentar a galeria Der Sturm, tornando-se amigo de Herwarth Walden, proprietário e diretor da prestigiosa revista de mesmo nome. Em 1927, justamente no mesmo ano em que Mário de Andrade introduz a revista* Der Sturm *no romance* Amar, Verbo Intransitivo, *Mariátegui rememora, em* "Der Sturm e *Herwarth Walden" reproduzido neste capítulo:*

> *A galeria privada de Herwarth Walden constitui um dos mais completos museus de cultura moderna do mundo. Estão ali representados insuperavelmente Archipenko, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Marc Chagall, Max Ernst, Albert Gleizes, Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Fernand Léger, Gino Severini e o grande expressionista alemão Franz Marc, morto prematuramente faz alguns anos. Estes são os nomes por mim anotados quando visitei a galeria de Walden em princípios de 1923.*

Mariátegui conviveu intimamente, sem qualquer preconceito, com aquilo que havia de melhor na vanguarda internacional[17]. Embrenhou-se no teatro berlinense da época, no cinema e na literatura expressionista[18]. Após seu retorno a Lima, continua recebendo Der

14. "Eléments pour une histoire de l'expressionisme en Amérique Latine", p. 244.
15. James E. Irby, "Encuentro con Borges", p. 6.
16. Ver Estuardo Núñez, *La Experiencia Europea de José Carlos Mariátegui*.
17. Por exemplo, após fazer uma excelente descrição dos princípios niilistas e anarquistas do dadaísmo, Mariátegui afirma, em 1924, no artigo "El Expresionismo y el Dadaísmo" (reproduzido em *El Artista y su Época*, p. 67): "Não é sensato, por estes motivos, enfadar-se dramaticamente contra os dadaístas. O fato de não compreendê-los não autoriza a declará-los loucos. O dadaísmo é um fruto da época".
18. Ver Estuardo Núñez, "José Carlos Mariátegui y el Expresionismo Alemán", pp. 137-149.

Sturm e outras publicações alemãs. Em meio à militância política, ele encontra tempo para divulgar os trabalhos das vanguardas e para escrever sobre seus autores expressionistas prediletos, especialmente os romancistas da guerra: Erich Maria Remarque, Andreas Latzko, Ernest Glaesser, Ludwig Renn, entre outros. Mariátegui chega a publicar em Amauta *uma colaboração de George Grosz, assim como uma breve peça teatral do próprio Herwarth Walden*[19].

Lasar Segall, "Mário na Rede", 1929.

19. Na segunda fase de *Amauta*, a partir do décimo sétimo número (1928), a mudança de aspecto da revista foi diretamente influenciada pela *Sozialistsche Monatschift* de Berlim, revista oficial do Partido Social Democrata. "A semelhança entre as duas revistas é surpreendente", aponta David O. Wise, em "Mariátegui's *Amauta* (1926-1930). A Source for Peruvian Cultural History", p. 303, nota 34.

Acerca do Expressionismo[20]

Jorge Luis Borges

No decorrer da literatura germânica o expressionismo é uma discórdia. Aprofundemos a sentença.

Antes do acontecimento expressionista, a maioria dos escritores tudescos não deu valor nos seus versos à intensidade, mas à harmonia. Sua obra, de cavalheiros acomodados, se deteve nas doces saudades, na visão rural e na tragédia rígida que atenuam forasteiros lugares e distâncias no tempo. Nunca causaram assombro ao leitor; foram a público com a consciência isenta de violentas artimanhas retóricas e as suas penas tranqüilas atingiram muita remansada beleza. Desde o verso heptassílabo natal até os numerosos hexâmetros de feitio latino, abundaram – com a insistente generosidade de uma súplica – na dicção dessa dispersa nostalgia que é o sinal mais evidente do seu sentir. O próprio Goethe quase nunca buscou a intensidade; Hebbel atinge-a nos seus dramas e não nos seus versos; Angel Silesio[21] e Heine e Nietzsche foram exceções grandiosas. Hoje, entretanto, por obra do expressionismo e dos seus precursores, generaliza-se o intenso; os jovens poetas da Alemanha não se fixaram em impressões de conjunto, mas nas eficácias do detalhe: na inusitada certeza do adjetivo, no brusco impulso dos verbos. Este apelo verbal é uma compreensão dos instantes e das palavras, que são instantes duradouros do pensamento. A causadora desse esmiuçamento foi a meu ver a guerra que, pondo em perigo todas as coisas, fez também com que se lhes desse o devido valor.

Isto merece ilustração.

Se para a razão foi insignificante a guerra, pois não fez mais do que apressar o apoucamento da Europa, não há dúvida de que para os interlocutores da sua trágica farsa foi experiência intensíssima. Quantas duras visões não terão atropelado o seu olhar! Ter conhecido no âmbito soldadesco terras da Rússia e da Áustria, da França e da Polônia, ter sido partícipe das primeiras vitórias, terríveis como derrotas, quando a infantaria, em perseguição de céus e exércitos, atravessava campos esvaídos onde se mostrava saciada a morte e universal a injúria das armas, é um quase invejável porém indubitável sofrer. Acrescente-se a esta sucessão de balbúrdias o íntimo sentimento de que, premida de ameaças, a vida – a própria calorosa e ágil vida! – é eventualidade e não certeza. Não é maravilhoso que muitos nessa perfeição de dor tenham lançado mão das imortais palavras para nelas afastá-la. Desse modo, em trincheiras, em lazaretos, em desesperado e razoável rancor, cresceu o expressionismo. A guerra não o fez, mas o justificou.

20. Publicado em Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, pp. 146-150 [Tr. MLP].
21. Chamamos a atenção para o fato de que Borges na época costumava espanholizar os nomes próprios: Jaime Joyce, Jorge Bernardo Shaw, Lorenzo Sterne etc.

Veemência no gesto e na profundidade, abundância de imagens e uma suposição de universal irmandade: eis aqui o expressionismo. Pode-se imputar-lhe com justiça o fato de não haver conseguido produzir obras perfeitas. Entre os homens que o precederam, destacam-se três – Karl Gustav Vollmoeller e os austríacos Rainer Maria Rilke e Hugo de Hofmansthal – que realizaram essa proeza.

Nos melhores poemas expressionistas encontra-se a vivente imperfeição de um motim.

Os patriotas afirmam que o expressionismo é uma intromissão judaizante. Explicarei o sentido dessa suposição.

O pensativo, o homem intelectual, vive na intimidade dos conceitos que são abstração pura; o homem sensitivo, o carnal, na contigüidade do mundo externo. Esses dois tipos de gente podem atingir nas letras elevada eminência, mas por caminhos dessemelhantes. O pensativo, ao metaforizar, elucidará o mundo externo mediante as idéias incorpóreas que para ele são o visceral e imediato; o sensual corporificará os conceitos. Exemplo de pensativos é Goethe quando equipara a lua na tenebrosidade da noite a uma ternura numa aflição; exemplos da maneira contrária encontram-se em qualquer lugar da Bíblia. Tão evidente é essa idiossincrasia na Escritura que o próprio santo Agostinho assinalou: A divina sabedoria que condescendeu em brincar com a nossa infância por meio de parábolas e de similitudes quis que os profetas falassem do divino à moda humana para que os torpes ânimos dos homens compreendessem o celestial pela sua semelhança com as coisas terrestres.

(A teologia – que os racionalistas desprezam – é em última instância a logicalização ou o trânsito ao espiritual da Bíblia, tão arraigadamente sensual. É a ordenação em que os pensativos ocidentais puseram a obra dos visionários judaicos. Que bela transição intelectual desde o Senhor que no dizer do capítulo terceiro do Gênesis passeava pelo jardim na frescura da tarde até o Deus da doutrina escolástica cujos atributos incluem a ubiqüidade, o conhecimento infinito e até a permanência fora do Tempo num presente imóvel e abraçador de séculos, alheio a vicissitudes, isento de sucessão, sem princípio nem fim.)

Considerai agora que os expressionistas amotinaram com imagens visuais a lírica contemplativa germânica e pensareis talvez que aqueles que advertem judaísmo nos seus versos têm essencialmente razão. Razão dialética, de símbolo, na qual a realidade não colabora.

Der Sturm *e Herwarth Walden*[22]

José Carlos Mariátegui

Não é possível explorar os caminhos da arte moderna na Alemanha sem que nos detenhamos, longamente, na *Der Sturm*. *Der Sturm* não é apenas uma revista. É uma casa de edições artísticas, uma sala de exposições e de conferências, uma galeria de arte de vanguarda. Representa a morada das novas tendências artísticas alemãs e internacionais.

Quem conhece a história do expressionismo alemão sabe o lugar que nela ocupa a revista *Der Sturm*, que já cumpriu o seu décimo sétimo ano de existência. O expressionismo não se assenhoreou da *Der Sturm*. Cubistas e dadaístas, futuristas e construtivistas, sem exceção, encontraram em *Der Sturm* o abrigo fraterno. Herwarth Walden, diretor da *Der Sturm*, não se deixou jamais monopolizar por uma escola. Vanguardista autêntico, de rica cultura, de aguda visão e de penetrante inteligência, seu empenho consiste em cooperar, sem limitações, na criação de uma nova acepção artística. Mas o fato de que o expressionismo tenha nascido na Alemanha ligou-o, particularmente, aos homens e às obras dessa tendência artística e literária.

O movimento expressionista sustenta, entre outros, o mérito de ter colocado a Alemanha na categoria superior em pintura, depois de um longo período em que esteve, a esse respeito, relegada a um segundo plano. A época do impressionismo caracteriza-se como a da hegemonia da pintura francesa. Monet, Renoir, Cézanne, Degas etc. preenchem, com seu trabalho e sua influência, um capítulo inteiro da pintura moderna. Nesse capítulo, a Alemanha teve uma exígua participação. De um modo geral, todo o ciclo realista, impressionista e naturalista recebeu uma escassa e opaca contribuição dos artistas alemães. Foi com a vitória da fantasia sobre a realidade, da imagem e da figura sobre o objeto, marcada pelas novas correntes, que a pintura e a escultura alemãs conheceram um período de ressurgimento. O abstracionismo dessas novas tendências parece estar mais próximo ou mais acessível ao espírito alemão do que o naturalismo ou o objetivismo das escolas que se propunham a representação da natureza, nas quais melhor sobressaíram os latinos.

Duas moradas teve a arte moderna em Berlim: a casa da *Der Sturm* e a Casa de Paul Cassirer. Estas duas casas não têm sido amigas, embora, de certa forma, tenham trabalhado num mesmo objetivo. O que as distancia não têm sido razões de *bottega*[23] ou de concorrência perante o público. Enquanto Paul Cassirer, qualquer que tenha sido a generosidade do seu hábil mecenato, se classifica sempre como um *marchand*

22. Publicado em *Variedades*, Lima, 29 jan. 1927, e reproduzido em José Carlos Mariátegui, *El Artista y su Época*, pp. 79-81 [Tr. AMMC e MLB].
23. Equivalente a competência [N. da ed. peruana].

ou um comerciante de obras de arte, Herwarth Walden[24] exime-se desse título pela intransigência ou pelo radicalismo que conferiu à sua missão. A posição de Walden é, até hoje, uma posição de extrema-esquerda, não por uma fácil adesão a extremismos formais, mas por uma reiterada afirmação de um espírito realmente revolucionário. Enquanto que, como já tive a oportunidade de afirmar, uma grande parte dos supostos vanguardistas revela, em seu individualismo e objetivismo exasperados, um espírito burguês decadente, Walden reclama para a obra de arte uma disciplina alimentada pelos acontecimentos sociais. "Os conceitos de liberdade e personalidade [na arte] – escreve Walden – cumpriram a sua hora." Depois, acrescenta: "Da mesma maneira que parece muito difícil à humanidade atual, envolvida numa concepção burguesa, deixar de ver a liberdade do homem na ilimitada posse de capitais e a liberdade da mulher na ilimitada posse de homens submissos, assim também parece muito difícil, entre os artistas, submersos numa concepção burguesa, abandonar sua fé na liberdade da arte e no seu triunfo sobre as leis éticas. Apenas isso que se chama massa, dirigida por um seguro instinto, reconheceu que não há privilégio para os tralhadores intelectuais, que é como os artistas gostam de se chamar nos nossos dias".

Lasar Segall, "Emigrantes com Lua", 1926.

24. Em *Amauta* 11 (jan. 1928), pp. 17-18, José Carlos Mariátegui incluiu a versão espanhola de uma breve peça teatral de Herwarth Walden, *O Último Amor*.

A atividade de Walden, na sua revista e em suas exposições, é amplamente internacionalista e cosmopolita. A importância da nova pintura francesa foi reconhecida e proclamada pela *Der Sturm*. A mesma acolhida dispensou Walden aos jovens artistas da Itália, Rússia etc. Durante muito tempo, a cena da *Der Sturm* esteve principalmente ocupada pelos artistas russos Archipenko, Chagall, Kandinsky e Kokoschka.

A galeria particular de Herwarth Walden constitui um dos mais completos museus de cultura moderna do mundo. Estão ali representados, de forma insuperável, Archipenko, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Marc Chagall, Max Ernst, Albert Gleizes, Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Fernand Léger, Gino Severini e o grande expressionista alemão, prematuramente morto faz alguns anos, Franz Marc. Estes são os nomes anotados por mim, quando estive de visita à galeria de Walden, em princípios de 1923. Daquela data aos dias de hoje, Walden deve ter enriquecido notavelmente a sua coleção.

Os últimos números da *Der Sturm* o mostram, como sempre, combativo e vigilante. A experiência expressionista, que para outros têm sido, neste sentido, estéril, mostrou e tornou claras a Herwarth Walden amplas perspectivas históricas e sociais. *Der Sturm* é para ele, ao mesmo tempo, um posto de observação prática e um instrumento de elaboração teórica.

Questões de Arte[25]

Mário de Andrade

No número de agosto passado do *Monthly Criterion*, de Londres, o professor [Wilhelm] Worringer publica um estudo importantíssimo sobre as condições contemporâneas das artes plásticas. Depois de verificar que o expressionismo está morre não morre (e sob a designação de expressionismo o crítico inclui todos os "ismos" contemporâneos), o professor Worringer expõe as causas sociais e psicológicas dessa decadência. Entre estas, o crítico salienta o estranho absurdo das artes plásticas atuais que, recheadas de tese e intelectualismo, se tornaram mais propriamente fatos de inteligência que fenômenos sensoriais. Daí, conclui, terem perdido a força psicológica que possuíram pintura e escultura em tempos passados. Deixaram, por isso, de ser elementos sociais da humanidade, não atuam mais como elementos de unanimismo popular, para se tornarem mera circunstância decorativa de paredes, cuja essência é meramente livresca e individualista.

As conclusões do professor Worringer são perfeitamente certas e o seu admirável estudo contém constatações exatíssimas sobre a psicologia contemporânea.

25. Publicado no *Diário Nacional*, 30 set. 1927. Agradeço a indicação deste artigo a Telê Porto Ancona Lopez.

O que há de verdadeiramente falso no seu estudo é a afirmativa preliminar de que o expressionismo está morrendo. O que aliás em nada prejudica as conclusões acertadas do ilustre crítico.

O expressionismo, dado este nome geral a todos os "ismos" contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico, são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado expressionismo.

A arte não se secciona em datas históricas bem determinadas; a arte vive em evolução contínua. É a pobreza da percepção humana que nos obriga a seccionar essa evolução, da mesma forma com que subdividimos o tempo em horas, minutos, segundos para compreendê-lo. Os nomes que damos aos momentos evolutivos da arte, barroco, neobarroco, academismo, impressionismo etc., são simples termos ideológicos, iguais às parcelas temporais que tornam passível de utilização intelectual a idéia "tempo". A essas fases diversas da evolução artística, nós chamamos, em geral, de reações porque efetivamente os artistas reagem contra o aspecto imediatamente anterior da arte, naquilo em que esse aspecto não representa mais as condições presentes da sociedade nem da inteligência individual e coletiva. Mas os reacionários ainda são filhos diletos da fase imediatamente anterior, até mesmo nessa reação, que não seria admissível sem essa fase anterior. E quanto a tendências, basta ver o que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos impressionistas, em geral, para notar que impressionismo, em vez de morrer, evolucionou para o expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma é fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certa obras), Kirling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do expressionismo, que vai conduzindo a deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica.

Surrealismo

• **Alejo Carpentier**, "Na Extrema Avançada. Algumas Atitudes do Surrealismo" (1928) • **Benjamin Péret**, "A Escrita Automática" (1929) • **José Carlos Mariátegui**, "Balanço do Supra-Realismo" (1930) • **César Vallejo**, "Autópsia do Super-Realismo" (1930) • **E. Dalid [Elías Piterbarg]**, "Manifesto" (1930) • **César Moro**, "Apresentação" (1939)

A TENTATIVA de apresentar o surrealismo latino-americano em poucas páginas corre o risco da generalização: seja pelo número elevado de participantes, seja pelos momentos e países diferenciados em que ele surge, seja por aquilo que se pode entender como sendo estritamente surrealista, seja, por fim, pelo próprio caráter polêmico do movimento. Os vínculos entre as vanguardas latino-americanas e o surrealismo francês são inevitáveis[1]. *Último dos* ismos *europeus, o surrealismo distingue-se de todas as outras correntes de vanguarda, pois propõe um projeto de liberação tanto individual quanto social. Daí a polêmica adesão de seus membros ao Partido Comunista*[2]. *Trata-se do único movimento de vanguarda que chegou a propor uma atuação de ordem política em prol de uma revolução social como meio de liberar o indivíduo de todos os seus condicionamentos.*

Diferentemente dos espanhóis (Picasso, Dalí, Juan Gris, Miró, Buñuel e outros), as contribuições dos latino-americanos para a vanguarda européia foram bem limitadas. No caso do cubismo, a exceção foi Huidobro, que procurou se integrar ao grupo francês, chegando a fundar e dirigir, com Pierre Reverdy, a revista Nord-Sud.

Identificado profundamente com os princípios do surrealismo, o peruano César Moro instala-se em Paris em 1925, ou seja, apenas um ano após a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista. Escrevendo em francês, Moro é o único latino-americano que participa

1. Para uma extensa discussão sobre as variantes "surrealismo", "supra-realismo", "super-realismo", "sobre-realismo" etc., ver a nota 1 de Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, vol. 2, pp. 15-16. O crítico cita a seguinte observação de Borges: "A forma *surrealismo é* absurda; tanto valeria dizer *surnatural* por *sobrenatural*, *sur-homem* por *super-homem*, *surviver* por *sobreviver*". Embora a observação de Borges seja correta, hoje é universalmente aceito o galicismo "surrealismo", ao qual nos ateremos.
2. Em 1927, Breton, Éluard, Aragon e Péret filiam-se ao Partido Comunista francês, do qual os dois primeiros se desligariam em 1933.

ativamente do jornal Le Surréalisme au Service de la Révolution, *dirigido por Breton no período de 1930 a 1933.*

Mais fecundos foram os surtos surrealistas em cada um dos países da América Latina, especialmente naqueles que foram visitados por surrealistas franceses. É o caso das passagens de Robert Desnos por Havana, em março de 1928, por ocasião do Séptimo Congreso de la Prensa Latina, quando conhece Carpentier e Asturias[3]*; de Henri Michaux pelo Equador; e de Benjamin Péret pelo Brasil. O México foi o país que mais se beneficiou desse trânsito*[4]*. Não é por acaso que Breton chega a afirmar que o "México tende a ser o lugar surrealista por excelência". Impelidos por razões diversas, uma verdadeira plêiade de escritores e pintores surrealistas passa pelo México.*

O primeiro nome de grande envergadura é o de Antonin Artaud, que desembarca na Cidade do México em 1936, para lá permanecer nove meses. Atraído pela cultura tarahumara, Artaud vai à procura de uma experiência transcedental através do peiote. Há, entre os escritores da época – Mário de Andrade e Oswald de Andrade, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias e outros –, um grande interesse pela mentalidade das culturas pré-colombianas. Sem dúvida, a aliança do surrealismo com a psicanálise, na procura de uma expressão do inconsciente individual e coletivo, conduziu a essa pesquisa de grupos indígenas pouco contaminados pela cultura ocidental. A visita de Artaud está documentada em parte em sua obra e nos artigos que publicou no México durante sua permanência (por exemplo, Viagem ao País dos Tarahumaras, *1937). Todavia, no momento em que vai ao México, Artaud já é uma espécie de dissidente do movimento surrealista: "Artaud é um herege do surrealismo. Breton é o seu pontífice máximo", afirma Luis Mario Schneider*[5]*.*

Breton, monstro sagrado do surrealismo, desembarca no México em 1938 e lá permanece cerca de seis meses. Suas motivações, políticas na maior parte, são bem diferentes das de Artaud. É o momento também em que os intelectuais europeus, franceses e espanhóis em especial, procuram refúgio no México, seja por causa da já iniciada Guerra Civil Espanhola, seja pela proximidade da Segunda Guerra Mundial. Breton vai à procura de Trótski, a quem conhece através de Diego Rivera. Em 1938, os três redigem o Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, aqui reproduzido, e, dois anos mais tarde, ou seja, muito depois da época heróica do surrealismo europeu enquanto movimento de

3. Ver, de Asturias, "Tres Cronistas para un Mismo Congreso".
4. Houve dois momentos de imigração surrealista para o Novo Mundo: na década de 1920 e durante a Segunda Guerra. Sobre esta segunda etapa, ver as várias introduções do catálogo *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Para o caso mexicano, consultar o livro fundamental de Luis Mario Schneider, *México y el Surrealismo (1925-1950)*.
5. *Idem*, p. 109.

vanguarda, organiza-se a Exposição Internacional do Surrealismo, na galeria de Inés Amor. Em 1942, desembarca no México uma das principais figuras do surrealismo, Benjamin Péret, acompanhado de sua mulher, a pintora espanhola Remedios Varo. Ele regressa a Paris cinco anos mais tarde. Em 1949, Paul Éluard, outro fundador do movimento, vai ao México para participar do Congresso dos Intelectuais.

Apesar disso, foram as artes visuais, e não a literatura, as mais beneficiadas pelo influxo do surrealismo no México. Artistas como Frida Kahlo, Leonora Carrington e Remedios Varo, o fotógrafo Manuel Álvarez Bravo e o próprio Buñuel (cuja prolongada permanência no México estendeu-se de 1946 até sua morte) são alguns dos nomes desse importante grupo. Nas letras, embora a crítica logo tenha voltado sua atenção para essa escola, e a geração de Contemporáneos *tenha discutido muitas das questões teóricas do movimento, a poesia surrealista propriamente dita somente surge com Octavio Paz na década de 1950.*

Seguindo um critério cronológico, a primeira manifestação coletiva de cunho surrealista na América Latina tem lugar em Buenos Aires. Trata-se de um movimento fundado por Aldo Pellegrini em 1926, ou seja, dois anos após a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista de André Breton: "Coube-me a responsabilidade de ser o fundador do primeiro grupo surrealista de língua espanhola e com certeza o primeiro grupo surrealista num idioma diferente do francês", afirma Aldo Pellegrini[6].

Embora essa primeira profissão de fé surrealista tenha acontecido em pleno auge da revista Martín Fierro, *o movimento bretoniano foi praticamente ignorado pela revista mais importante da vanguarda argentina. O próprio auge* martinfierrista *e seu desinteresse pelo surrealismo talvez tenham sido, em parte, o motivo do quase anonimato dessa tendência na Buenos Aires dos anos 1920. "Quando se mencionava o surrealismo na Argentina da década de 20, em geral ele era considerado uma inovação retórica; praticamente não se prestava atenção à consciência revolucionária que Breton e seus colegas inspiravam", afirma Francine Masiello*[7]. *Como resultado concreto dessa primeira movimentação liderada por Aldo Pellegrini, são lançados dois números da raríssima revista* Qué (Revista de Interrogantes). *O primeiro apareceu em 1928; o segundo, em dezembro de 1930*[8]. *O Manifesto publicado no segundo número de* Qué, *e assinado com vários pseudônimos, é um repúdio da realidade e do conformismo, e uma defesa da utopia onírica, bem de acordo com os pos-*

6. Stefan Baciu, *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y Respuestas*, p. 20.
7. *Lenguaje e Ideología*, p. 89. Processo semelhante ocorreu com o modernismo brasileiro, no qual a influência do cubo-futurismo sobrepujou a de todas as outras tendências, inclusive a do surrealismo.
8. A próxima revista de caráter declaradamente surrealista na Argentina surgirá apenas várias décadas mais tarde: *A Partir de Cero*, de 1952. Ver Graciela de Sola, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*.

tulados bretonianos. Numa linguagem agressiva, os redatores afirmam que "gritaremos e demonstraremos a transcendente realidade do Sonho e a preeminência do Sonho sobre a realidade".

Além dessa manifestação inicial, de conseqüências limitadas, outra obra de cunho nitidamente surrealista é Espantapájaros *(1932), do poeta argentino Oliverio Girondo. Vinte e quatro fragmentos e um caligrama bicolor, representação icônica do próprio espantalho, compõem esse volume de prosa poética, altamente experimental para a época: um surrealismo em que prevalece o grotesco, a estetização da fealdade e o* humour. *O surrealismo argentino não teve continuidade como movimento, mas posteriormente arraigou-se, enquanto estilo poético, em autores da importância de Aldo Pellegrini, Olga Orozco e Enrique Molina, e, por fim, na geração posterior a Girondo e contemporânea ao surrealismo de Octavio Paz.*

Ainda do ponto de vista cronológico, no mesmo ano do lançamento da revista Qué, *Alejo Carpentier publica em Havana o artigo "Na Extrema Avançada. Algumas Atitudes do Surrealismo". Nele, o autor de* Los Pasos Perdidos *(já o título desse romance revela sua dívida para com Breton) faz uma verdadeira apologia do movimento francês, enumerando quase todos os seus participantes. Há vários momentos muito iluminadores no artigo. Carpentier, que não esconde sua filiação ao pensamento de Ortega y Gasset – cujo livro* La Deshumanización del Arte *(1925) é uma das primeiras tentativas de teorizar a literatura e a arte de vanguarda européia – critica o materialismo e o ceticismo da vanguarda anterior ao surrealismo, privilegiando neste último movimento o caráter espiritualista e idealista. Mais ainda, ele aponta os vínculos entre o romantismo e o surrealismo, teoria que somente seria desenvolvida décadas mais tarde[9]. O artigo de Carpentier é iluminador não apenas por seu caráter informativo, mas também pela reflexão crítica do escritor cubano em relação às vanguardas.*

O Chile destaca-se por ter o único movimento surrealista propriamente dito, denominado Mandrágora. *O título sem dúvida remete à planta de atributos considerados mágicos. A revista, publicada sob o mesmo nome, chega ao sétimo número, sobrevivendo de 1938 a 1943. Os fundadores do grupo são Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa e Jorge Cáceres, autores de* El AGC de la Mandrágora. *Assim como no restante da América Latina, o surrealismo chileno aparece tardiamente. A primeira exposição surrealista no Chile, organizada por esse mesmo grupo, é de 1941.*

Não se pode deixar de salientar a ostensiva aversão dos surrealistas chilenos a Pablo Neruda. No primeiro número de Mandrágora, *Huidobro publica um poema inédito, demonstrando com isso seu apoio ao movimento. É possível que esse gesto também assinale a distância entre* Mandrágora *e Neruda, já que a rivalidade entre este e Huidobro era notória.*

9. Ver Anna Balakian, *Surrealism. The Road to the Absolute.*

Declara Enrique Gómez Correa a Stefan Baciu: "[Neruda] e 'seu coro de aduladores' foram nossos maiores adversários. Nós o atacamos em todos os números da revista Mandrágora, *em folhetos e em manifestações públicas. Aí estão os documentos. Para nós, e especialmente para mim, sua poesia era fácil, comercial, oportunista, superficial, interesseira, incondicional até o servilismo (não por suas idéias políticas mas por seu calculismo irrestrito), carente de toda vidência, e ele, pessoalmente, um* jettatore"[10].

O *próprio Stefan Baciu é conivente com essa aversão a Neruda, ao excluí-lo de sua* Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana, *na qual reproduz as seguintes palavras de André Breton, proferidas durante sua famosa viagem ao México em 1938:*

> *Não conheço* Residencia en la Tierra *de Pablo Neruda, mas, seja como for, não poderia julgá-la pelas suas vinculações e afinidades com o surrealismo, a não ser de maneira retrospectiva: a agitação que o autor empreendeu recentemente, provocando os subversivos profissionais por causa das perseguições que sofreu, exageradas demais para tanta propaganda, basta para desclassificá-lo totalmente do ponto de vista surrealista*[11].

Por mais que o desejem seus detratores, não se pode negar o caráter pioneiro e surrealizante de Residencia en la Tierra. *Não é por decreto do papa do surrealismo que um poeta é ou deixa de ser surrealista. Nesse sentido, Juan Larrea faz a seguinte afirmação sobre Neruda:*

> *Sua personalidade guarda não poucas afinidades com o surrealismo [...] Pode-se dizer que a personalidade do poeta chileno é o primeiro domínio conquistado pelo surrealismo na América, assim como a contraprova da efetiva correlação que existe entre este continente e aquele movimento artístico*[12].

O vínculo dos escritores peruanos com o surrealismo é peculiar, devido principalmente às obras de César Moro, J. C. Mariátegui e César Vallejo. Moro, cuja poesia em espanhol permaneceu inédita durante muito tempo, foi por fim editado graças ao trabalho de André Coyné e, mais recentemente, de Julio Ortega[13]. *César Moro foi o único poeta verdadeira e assumidamente surrealista do continente. Seus primeiros poemas em espanhol saem em* Amauta, *em 1928. Viveu em Paris de 1925 a 1934 e escreveu em francês a maior parte de*

10. Stefan Baciu, *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y Respuestas*, p. 28. *Jettatore*, em italiano, tem o sentido figurado de "provocador" e "que dá azar".
11. Stefan Baciu (org.), *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana*, p. 23.
12. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, pp. 85-86.
13. André Coyné, *César Moro*, e César Moro, *La Tortuga Ecuestre y Otros Textos*. Em vida, César Moro publicou *Le Château de Grisou* (1943), *Lettre d'amour* (1944) e *Trafalgar Square* (1954). Postumamente, foram publicados *Amour à Mort* (1957), *Los Anteojos de Azufre* (1958) e *La Tortuga Ecuestre* (1957).

sua obra. Em 1934, retorna a Lima e, quatro anos depois, muda-se para o México, onde compõe sua obra mais importante, desta vez em espanhol: os catorze poemas de corte puramente surrealista reunidos no livro La Tortuga Ecuestre *(1938-1939). Em 1940, com André Breton e o pintor Wolfgang Paalen, organiza no México a IV Exposição Internacional do Surrealismo. O texto de Moro que serve de introdução ao catálogo da exposição (com capa do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo), reproduzido neste capítulo, é uma verdadeira profissão de fé surrealista. César Moro volta a Lima em 1948, onde permanece até sua morte em 1958, sempre cercado por uma espécie de "aura" de poeta maldito. Fica o retrato feito, em* La Ciudad y los Perros, *por Mario Vargas Llosa, que foi aluno de Moro no colégio Leoncio Prado, de Lima. Deste poeta que não fez concessões de espécie alguma, restam hoje os testemunhos de seus contemporâneos e sua breve mas preciosa obra.*

O fato de ter passado quase três anos na Itália e seis meses na Alemanha, de dezembro de 1919 a março de 1923, fez com que Mariátegui se mantivesse extremamente bem informado sobre as correntes européias de vanguarda. Voltando ao Peru, e até à sua morte, manteve-se sempre atento à evolução desses movimentos. Em 1930, seu último ano de vida, Mariátegui chega a uma visão global e definitiva dos movimentos de vanguarda europeus e hispano-americanos. Naquele mesmo ano, o surrealismo francês, sob a liderança de André Breton que começa a publicar o jornal Le Surréalisme au Service de la Révolution, *parte para a etapa mais engajada de sua militância, aderindo aos princípios do marxismo. A perspectiva de um projeto estético moderno aliado a uma consciência da realidade política é preciosa para o pensamento de Mariátegui, que não esconde sua admiração pela escola bretoniana. Ele abre o ensaio "Balanço do Supra-Realismo" com* a *seguinte afirmação: "Nenhum dos movimentos literários e artísticos de vanguarda da Europa Ocidental tiveram, ao contrário do que falsas aparências possam sugerir, o significado e o conteúdo histórico do supra-realismo". A defesa do surrealismo francês é feita por Mariátegui em detrimento do futurismo italiano, o único movimento de vanguarda ao qual não poupa críticas. Embora o autor de* Siete Ensayos *já tivesse em 1921 se manifestado contra o programa político do futurismo, nesse artigo – publicado numa época em que o fascismo italiano estava muito consolidado, assim como o apoio explícito de Marinetti a Mussolini – é muito mais virulento contra a escola italiana, aludindo à sua "megalomania histriônica" e à "inocuidade fundamental dos futuristas", por terem sido cooptados pelo fascismo.*

Os textos de Mariátegui e Vallejo sobre o surrealismo apresentam argumentos diametralmente opostos entre si. "Balanço do Supra-Realismo" é publicado em Variedades, *enquanto o artigo de Vallejo, "Autópsia do Super-Realismo", sai ironicamente em* Amauta. *O texto de Vallejo impressiona pela virulência e pelo tom insultuoso com que trata o surrealismo em geral e Breton em particular. Vallejo fez três viagens à União Soviética: em outubro-novembro de 1928, em setembro-novembro de 1929 e finalmente em 1931, aderindo incondicionalmente ao marxismo (publica a reportagem* Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin *e começa*

a redigir Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*). Vallejo refuta com veemência a adesão dos surrealistas ao marxismo e não é de estranhar seu dogmatismo contra Breton. Ele é também um dos que assinam, em 1930, o panfleto* Un cadavre, *contra o Segundo Manifesto de Breton. Daí as analogias necrófilas em ambos os títulos.*

De qualquer modo, e por mais que os exegetas de Vallejo (especialmente Juan Larrea) queiram desculpá-lo por esse texto, suas críticas são, pelo menos, dignas de nota. Primeiro, Vallejo detecta um certo oportunismo político por parte de André Breton, quando este atrela o movimento ao Partido Comunista. Segundo, chama a atenção para o fato de que o comunismo não afetou nem a forma nem o conteúdo da obra surrealista. Por fim, manifesta a crença de que a revolução será feita pelo proletariado, e que a "crise de consciência" dos intelectuais pouco ajudaria a revolução social. As opiniões de Vallejo em relação ao surrealismo refletem a atitude oficial da intelectualidade russa da época. No seu "Livro de Pensamentos", transcreve, em treze tópicos numerados, "o que dizem os escritores soviéticos". O quarto item diz:

> *A inteligência trabalha e deve sempre trabalhar sob o controle da razão. Nada de super-realismo, sistema decadente e oposto abertamente à vanguarda intelectual soviética. Nada de freudismo nem bergsonismo. Nada de "complexo", "libido", "intuição" ou "sonho". O método da criação artística é, e deve ser, consciente, realista, experimental, científico*[14].

Deixamos para o final a questão do surrealismo no Brasil. Apesar de a Semana de 22 estar afinada com os movimentos de vanguarda internacionais, prevaleceu no movimento, como tendência geral da literatura e das artes plásticas, o cubo-futurismo. O surrealismo não chegou a se consolidar como tendência marcante do modernismo, registrando-se apenas esporádicas manifestações surrealistas em revistas, principalmente exercícios de escrita automática, e, no caso da antropofagia, uma identificação de princípios teóricos. Não se encontra, contudo, uma obra literária ou pictórica especificamente surrealista nos anos 1920[15].

14. *El Arte y la Revolución*, p. 114.
15. Na introdução a *Raízes do Brasil* (p. xxxi), afirma Alexandre Eulalio: "O interesse de Sérgio [Buarque de Holanda] pelo movimento surrealista na França era intensamente compartilhado por Prudente [de Moraes Neto], e não será esquecido na entrevista obtida de Cendrars para *O Jornal*; tal simpatia enriquecera de modo decisivo a experiência criadora dos dois amigos, facultando a um e outro, Prudente e Sérgio, alguns experimentos de escrita automática, praticada por eles nos moldes levados avante pelo grupo de Breton. Tais investidas pioneiras no Brasil permanecem singulares pelo interesse estético e psicológico que encerram; aparentemente são as únicas de que se tem notícia em nosso meio até o final da Segunda Grande Guerra, se se excetuam certas sondagens do inconsciente de Jorge de Lima, que não possuem exatamente o mesmo teor e foram ensaiadas nos últimos anos 30". Ver também as declarações de Prudente de

O surrealismo no Brasil tem a sua importância maior no respaldo teórico que proporcionou ao movimento antropofágico. O Manifesto Antropófago afirma que "já tínhamos a língua surrealista". De fato, há uma coincidência nos pressupostos gerais, na busca do elemento primitivo, na recuperação da dimensão mítica da vida, na procura de uma prática artística que liberte o homem dos condicionamentos burgueses e no recurso a Freud, que aparece em ambos os manifestos como suporte teórico para a liberação das energias inconscientes do homem. "Péret trouxe a magnífica coragem de uma liberdade", afirma uma resenha publicada na Revista de Antropofagia *(24 mar. 1929), por ocasião de uma conferência ministrada pelo surrealista francês em São Paulo.*

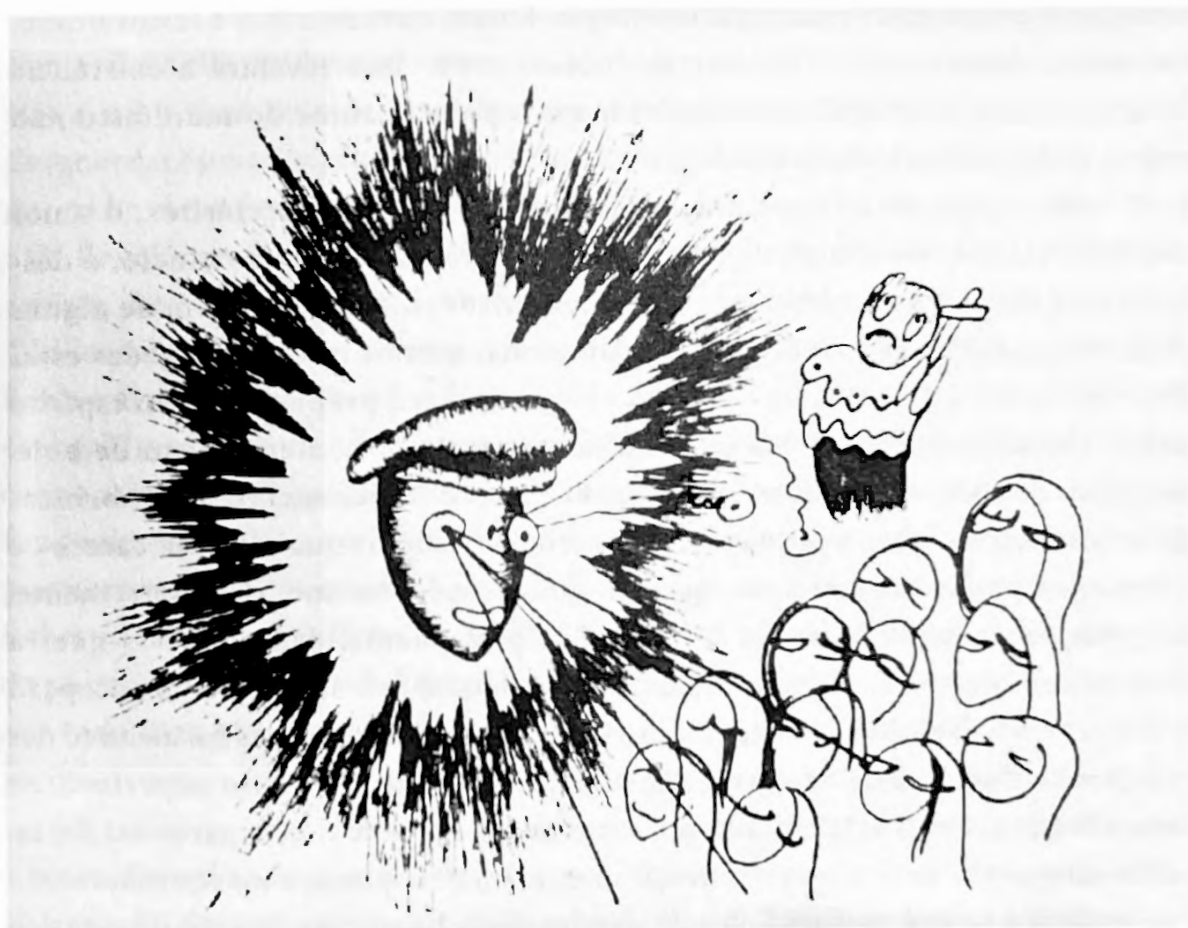
Num estudo que aproxima o movimento antropofágico do surrealismo, afirma Benedito Nunes:

> *Chamando o manifesto de Antropófago, Oswald de Andrade o canibaliza. Retoma o tema da prática do canibalismo que havia seduzido Apollinaire, Picabia e Blaise Cendrars e o transforma em pensamento doutrinário. O texto em questão já é um texto devorador. A exemplo dos manifestos dadaístas afasta-se de qualquer seriedade, como seu precedente europeu, o* Manifeste Cannibal *(*Dadaphone, *Paris, 7 mar. 1920)*[16].

O mais surpreendente na ausência de um surrealismo propriamente dito no Brasil é a estada de Benjamin Péret no país, de 1929 a 1931. Casado com a brasileira Elsie Houston, o poeta francês vincula-se aos antropófagos paulistas, e chega a publicar na Revista de Antropofagia *vários aforismos*[17], *inclusive o poema "Le Bon Vieux", composto especialmente para o número de 7 de abril de 1929. Dos poucos textos escritos por Péret no Brasil, destaca-se "A Escrita Automática", pelo que tem de valor doutrinário. Redigido em 1929, para publicação em um jornal paulista, nele se encontra reproduzido o método por excelência da escrita automática, assim como uma fiel aplicação dessa metodologia. Sabe-se também da existência de um manuscrito, "O Almirante Negro", sobre a revolta de 1893 na Marinha brasileira, liderada por João Cândido, negro e anarquista. O texto foi confiscado pela própria Marinha, por ocasião da prisão e expulsão de Péret do Brasil em 1931, durante o governo de Getúlio Vargas, que o acusou, entre outras coisas, de "agitador comunista"*[18].

Moraes Neto, feitas a Maria Célia de Morais Leonel, *Estética: Revista Trimestral* (p. 186), em que ele faz um histórico dos primeiros textos publicados no Brasil nos quais é aplicada a técnica de escrita automática.

16. "Antropofagismo e Surrealismo", p. 18. Publicado originalmente em *Surréalisme Périphérique*, Montreal, 1984. Ver também, de Maria Eugenia Boaventura, "Modernismo e Surrealismo".
17. "Carne fria não apaga o fogo", "Quatro séculos de carne de vaca, que horror", "O sol não brilha e não nasce para pessoa alguma", "Matar não é jamais roubar" e "Nem tudo que cresce é mole".
18. Um rico dossiê sobre Benjamin Péret no Brasil foi preparado por Sérgio Cláudio de Franceschi Lima em *A Phala*, pp. 115-130. Ver também o prefácio de Ruy Coelho a Benjamin Péret, O *Quilombo de Palmares*.

Assim como Péret nos anos 1920 se interessara por João Cândido e nos anos 1950 pela República dos Escravos (1640-1695), Blaise Cendrars ficou fascinado por Febrônio Índio do Brasil. Um dos presos mais famosos do Rio de Janeiro dos anos 1920, acusado de crimes sexuais, Febrônio escreveu as Revelações do Príncipe do Fogo *(1923), cujos exemplares foram incinerados pela polícia carioca. Cendrars encontrou, nessa personagem e no seu romance, um exemplo da mais pura prosa surrealista. As crônicas de suas visitas a Febrônio aparecem em seu livro* La Vie Dangereuse[19]. *A experiência brasileira de Benjamin Péret e Blaise Cendrars é muito mais um exemplo do interesse genuíno que as vanguardas internacionais mostraram pelas culturas primitivas. No caso do surrealismo, a rota americana foi fundamental para a evolução e a disseminação dos seus pressupostos.*

Flávio de Carvalho, Ilustração do livro Experiência nº 2, *São Paulo, 1931; coleção particular, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. Cedido por Rui Moreira Leite.*

Esse livro reproduz dois artigos de Péret, publicados originalmente na revista *Anhembi* em 1956, por ocasião do seu retorno ao Brasil, de 1955 a 1957.

19. Ver Alexandre Eulalio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, pp. 30-31.

Na Extrema Avançada. Algumas Atitudes do Surrealismo[20]

Alejo Carpentier

Se os senhores lerem o admirável Manifesto do Surrealismo de André Breton, saberão os segredos de uma arte mágica, cuja descoberta constitui o feito mais importante que teve lugar desde o desaparecimento literário de Arthur Rimbaud. Conhecerão as virtudes desse "ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral", que gerou os misteriosos e encantadores poemas de Robert Desnos e as paisagens infinitas de *Campos Magnéticos* de Soupault e Breton; acariciarão as criaturas de sonho que palpitam pela primeira vez nas telas de Masson, Ernst ou Joan Miró; passearão pelas cidades desertas de Chirico; perceberão as mensagens líricas de Louis Aragon, Éluard e Péret... Mas a leitura deste documento fundamental de inquietações modernas não lhes revelará a existência de uma "atitude surrealista", cuja transcendência o próprio autor do manifesto não previa, ao traçar suas linhas reveladoras.

O culto da velocidade, a ponderação irreverente dos valores pretéritos, o amor ao cinematógrafo, aos ritmos primitivos, o transatlântico reduzido a chinelo, o desprezo ante as prudentes máximas veneradas por nossos pais, a bancarrota de alguns princípios considerados, até há pouco, como normas morais intocáveis, todas estas afirmações, que – por exaltação ou negação – constituem a própria base do espírito novo, criaram uma grande lenda de ceticismo em torno do homem jovem de hoje. Aos olhos do bom burguês, os artistas da minha geração são iconoclastas por brincadeira: parecem indivíduos perigosamente incrédulos, para os quais a vida carece de um sentido profundo... Entretanto, quem tiver observado, mesmo que ligeiramente, as molas que movem a ordem de idéias imposta pelas mentalidades do pós-guerra verá que eles devem sua vigorosa flexibilidade a uma fé intensa, a uma concepção quase religiosa das atividades intelectuais. Ainda que se confie menos no alcance das criações do espírito, delas se exigirá, não obstante, uma pureza muito superior... Se os novos dão as costas às banalidades pretensiosas dos Bordeaux, Echegaray ou Bazin, se abominam um teatro para vendeiros, se desprezam uma pintura mesquinhamente fotográfica, é porque confiam à obra do espírito uma alta missão de veículo poético isento de bobagens... Todo o esforço dos intelectuais contemporâneos tende a dar maior dignidade à concepção estética. No fundo aqueles que acusam os novos de *desumani-*

20. Publicado em *Social*, Havana, vol. 13, nº 12 (dez. 1928), pp. 38, 74 e 76. Obs.: os trechos do Manifesto de Breton pertencem à versão publicada em Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, pp. 174-208 [Tr. NMG, ARL, RPV].

zar a arte[21] protestam contra a expressão de uma escória humana – sentimentalismo, intriguinhas domésticas, psicologia de almoço em família – que a inutilizava para bater verdadeiros *records* de altura.

Nenhuma atitude poderia ter definido melhor o espírito eminentemente idealista das novas gerações quanto a atitude adotada pelos surrealistas. Esta atitude, intensamente afirmada por manifestações e protestos violentos levados a cabo pelos surrealistas militantes, resume as tendências da melhor juventude intelectual francesa contemporânea. Até mesmo certos grupos que não têm seguido os caminhos indicados no Manifesto proclamam idênticos pólos de atração ou repulsão. Assim como o espírito romântico é decisivo para as gerações vindouras, por sua atitude surrealista: atitude de fé em realidades superiores.

Uma das características primeiras do espírito *surrealista* está na sua aversão ao ceticismo. Para ele, um homem como Anatole France constitui o exemplo mais abominável. Não é num momento como o atual que se vai aceitar o nume imoral de um Jerônimo Coignard. O personagem pode ser tão sedutor quanto se queira, porém é preciso convir que os homens formados durante os anos terrivelmente exemplares da guerra européia e da Revolução Russa necessitam de algo mais do que das *boutades* desse mau abade, egoísta, medroso, aproveitador e sem fé, crente apenas no deus que lhe conferiu o hábito. "Velhos salientes, velhos astutos", é assim que Drieu la Rochelle chama Bergeret, Coignard, Bonnard, esses filhos do velho France, que reproduziam tão bem as características do pai, esse pai "sem derrotas definitivas, sem vitórias completas", que flertara com a filosofia, com o amor, com a política, com o comunismo, saindo de cena a tempo e sem chegar ao fundo de nada. "Vão nos dizer que foi o nosso Voltaire [disse Joseph Delteil], mas não precisamos de Voltaires; precisamos de homens como Rousseau, como Bonaparte, como Robespierre..." O manifesto intitulado "Um Cadáver", publicado por surrealistas depois da morte do literato da Bellecherie, é o mais completo enterro de primeira classe com que toda uma geração poderia brindar a um glorioso mestre nacional[22]. Os jovens não perdoam nunca aquele que passa sem deixar um fecundo rastro de inquietações.

A aversão pelo ceticismo faz com que os surrealistas condenem tudo aquilo que é representativo do que se convencionou chamar de "o claro gênio francês" – uma encarnação do sorriso irônico, da leveza e do tato. O *Tratado do Estilo* e o prefácio de *Libertinagem* de Louis Aragon são cargas cerradas contra esse "claro gênio". Não são Voltaire, Molière ou Verlaine os que, segundo eles, encarnam o gênio francês, mas sim

21. Referência ao livro de Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, publicado originalmente em 1925, e de grande repercussão na época.

22. Um dos primeiros documentos surrealistas, de 1924, assinado por Philippe Soupault, Paul Éluard, André Breton e Louis Aragon, "festejando" a morte de Anatole France.

os grandes rebeldes, os inconformados, os inovadores em luta aberta contra a sociedade e o pensamento de suas épocas: Rimbaud, Aloysius Bertrand, Jarry, Baudelaire, Gérard de Nerval, Germain Nouveau...

> Quando dizemos que amamos o romantismo [dizia-me Desnos recentemente], o público crê que queremos remoçar salgueiros chorões, luares e castelos em ruínas, sem compreender que o que achamos belo em homens como Benjamin Constant, como Byron, é o dinamismo que os animava, sua inclinação por uma vida perigosa, sua valente propensão a arriscar tudo por tudo.

Esse culto aos rebeldes é originado por um furioso desejo de independência. "A única palavra *liberdade* é tudo o que me exalta ainda", diz André Breton em seu Manifesto:

> em meio a tantas desgraças que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada a *maior* liberdade de espírito. Cabe a nós não medi-la com muita seriedade. Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo, de justiça suprema.

Numa página de seu livro, Breton nos brinda com a descrição de um quarto, pinçada de um romance realista[23]. Não falta um só detalhe ao cromo mesquinho: cor do papel que forra as paredes, qualidade dos móveis, fotografias do sofá, do toucador, das cadeiras... E Breton nos diz:

> Que tais *motivos* ao espírito se apresentem, mesmo que passageiramente, não me disponho a admiti-lo. Sustentar-se-á que este desenho de escola vem em seu lugar e que nesta passagem do livro o autor tem suas razões para atormentar-me. Comigo ele não leva vantagem, pois eu não entro no seu quarto. A preguiça, a fadiga dos outros não me pegam. Tenho da continuidade da vida uma noção muito instável para igualar aos meus melhores minutos de depressão, de fraqueza. Quero que se cale, quando alguém deixa de sentir.

"Cortemo-lo pela raiz, decidindo: [acrescenta Breton umas páginas adiante] o maravilhoso é sempre belo, não importa qual maravilhoso seja belo, nada há mesmo senão o maravilhoso que seja belo."

E onde buscar o maravilhoso, a não ser em nós mesmos, no fundo dessa imaginação, capaz de *criar* no mais completo sentido da palavra?... O grande precursor do surrea-

23. Referência ao fragmento em prosa de Dostoiévski, citado por Breton no Manifesto do Surrealismo, como exemplo de literatura realista, ao qual ele faz grande oposição.

lismo foi Lautréamont, cuja imaginação fez florescer as páginas prodigiosas dos *Cantos de Maldoror*. Para Lautréamont, diz Breton em *Les pas perdus*:

> A imaginação já não é essa irmãzinha abstrata, que brinca aí perto no parque; vocês a sentaram no seu colo, leram nos olhos dela a sua própria perdição. Não se sabe o que ela quer; ela lhes dá a consciência de muitos outros mundos, a tal ponto que logo vocês não saberão se comportar neste. A partir de Lautréamont, a verdade deixa de ter frente e verso.

Por conseguinte, nosso esforço criador deve tender a libertar a imaginação de suas tramas, a remexer a subconsciência, a fazer se manifestar o eu mais autêntico, do modo mais direto possível. Daí os experimentos surpreendentes levados a cabo por Roberto Desnos, Man Ray, Soupault, Breton e outros, por meio da "escrita automática" – escrita rapidíssima, sem tema dado – destinada a mergulhar o sujeito num estado de exaltação inspirada, favorecendo o "ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral". Daí o interesse apaixonado com que os surrealistas seguem as buscas que os fazem tocar a própria medula do mistério poético, como *Uma Recordação de Infância* de Leonardo da Vinci[24]. Daí a qualificação de *surrealistas* aplicada a homens como Swift, "surrealista na maldade", ou o marquês de Sade, "surrealista no sadismo".

Concedidas todas as licenças à imaginação, a imagem adquire uma amplitude, um brilhantismo, uma novidade insuspeitadas. A poesia galopa vertiginosamente sobre essas imagens – parcelas de infinito – que apenas os surrealistas souberam criar com tal intrepidez e prodigalidade. Seus poemas nos revelam um mundo de milagres cujas portas mal acabam de se abrir para nossa sensibilidade. Os objetos mais afastados encontram inesperados vínculos, que os unem numa dança cósmica. As comparações mais insólitas se tornam possíveis. A ordem dos prodígios se altera. A mágica reclama seus direitos. A esfinge devora Édipo. A pedra filosofal existe. Tirésias leva à falência a Agência Havas.

E um pintor como Chirico – precursor, de certo modo, do surrealismo – poderá nos dizer: "É necessário libertar a arte de tudo o que ela contém de conhecido até agora; todo assunto, toda idéia, todo pensamento, todo símbolo devem ser deixados de lado, para que as coisas apareçam sob um aspecto novo, como que ungidas por uma constelação vista pela primeira vez".

24. Freud foi uma das paternidades assumidas pelo surrealismo francês. Este texto autobiográfico de Leonardo da Vinci foi objeto de análise por parte de Freud em 1910: "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci".

Os pintores surrealistas – Masson, Ernst, Miró, Malkine, Picasso – são os primeiros que podem adotar, depois dos artesãos da Idade da Pedra, a orgulhosa divisa, impressa nos programas das exposições de Man Ray: "Algo novo sob o céu".

Do seu estúdio da Rue Fontaine – junto ao cabaré do *Inferno* – rodeado de seus quadros maravilhosos, de suas estátuas negras e esculturas maias, André Breton acaba de lançar um livro de magia contemporânea. Um livro tão cheio de mistério quanto de fé, um livro nutrido da crença numa realidade superior: *Nadja*.

Haverá ainda quem fale do ceticismo das novas gerações!...

A Escrita Automática[25]

Benjamin Péret

Quem, portanto, entre os leitores deste jornal não foi arrebatado pela estranha poesia que se desprende dos sonhos? Quem não viveu durante seu sono uma ou mais vidas trepidantes, atormentadas, contudo mais reais e mais fascinantes que a miserável vida cotidiana? Antes de dormir e de sonhar, será que você nunca se surpreendeu, quando mergulhado numa espécie de sonolência, de idéias, de imagens, de frases que vinham ao espírito e despertavam em si preocupações, que no estado de vigília, você não teria o mínimo reconhecimento? Você pode observar que o mesmo fenômeno se produzia assim que deixasse o espírito errar ao acaso. Lá, a consciência é abolida, ou quase. A razão retornou ao seu nicho e rói o seu osso eterno.

Basta, portanto, expulsar essa razão cadela e escrever, escrever, escrever, sem parar, sem ter conta do engarrafamento das idéias. Não há mais a necessidade de saber o que é um alexandrino ou uma litote. Tome u'a mão, papel, tinta e caneta com uma pena nova, e se instale confortavelmente à sua mesa. Agora, esqueça-se de todas as preocupações, esqueça-se de que é casado, que seu filho está com coqueluche, esqueça-se de que é católico, que você é comerciante e que o fracasso lhe cerca, esqueça que você é senador, que você é discípulo de August Comte ou Schopenhauer, esqueça-se da Antigüidade, da literatura de todos os países e de todos os tempos. A você não interessa mais saber o que é lógico e o que não o é, você não deseja mais saber o que lhe pretendem dizer. Escreva o mais rápido possível para nada perder das confidências que lhe são feitas sobre si próprio e sobretudo não releia. Você logo aperceberá que conforme e na medida que você vai escrevendo, as frases chegam mais rápidas, mais fortes, mais vivas. E, se por acaso,

25. Publicado em *A Phala. Revista do Movimento Surrealista* 1 (ago. 1967), pp. 133-134. Nota editorial de *A Phala*: "Este texto foi copiado à mão por Elsie Houston e assinado por Péret, que o trouxe à redação do *Diário da Noite*. O jornal não o publicou. Data provável: verão de 1929 (Coleção Lívio Xavier)".

você se encontra subitamente parado, não hesite, force a porta do inconsciente e escreva a primeira letra do alfabeto, por exemplo. Uma letra segue a outra. O fio de Ariadne retornará a si mesmo. Isto posto, eu começo.

Um maço de espargos que não tinha exatamente sete léguas pôs-se a perseguir um arco-íris dentro de uma lata de graxa. O arco-íris corre sobre a praia à procura de um lume aceso. Ele ouve o mar no côncavo de sua mão e retorna, após anos de estudos, a uma ilha de areias movediças, capitã de fragatas. É quando o rei de um país qualquer lhe faz presente de uma sopeira. Lá ele coloca os ovos de tartaruga e na mudança da lua a sopeira levanta vôo como o último suspiro de um tísico. Contudo, fazia uma linda noite e as estrelas após terem perdido muito no bacará foram pescar a truta com faróis de automóveis. Tudo isto teria passado muito bem se a grande Duquesa Anastasia não tivesse comido aquele dia uma grande folha de papel esmeril. Num nada de tempo, a grande Duquesa tomando a banca perdeu a cabeça. O resto do corpo seguiu rapidamente e logo não restou mais nada que as unhas dos artelhos que foram desenhar uma senha luminosa num canto sombrio cheio de mandíbulas se abrindo e se fechando, seguindo o ritmo de: "au clair de la lune mon ami Pierrot..." Nada mais restava ao espectador desolado desta cena que engolir uma grande chávena de tinta bem negra. Ele o fez sem grande repugnância, se bem que a temperatura muito elevada fez germinar canetas em sua tinta. Após isso, ele fechou as venezianas de sua janela e adormeceu, e adormeceu como um pires que se esqueceu de embebedar numa xícara de café.

Mas se o café entorna sobre o pescoço do adormecido ele será obrigado a gritar ao fogo para chamar os bombeiros. Eles chegam como arenques defumados; ei-los, as armas sobre os ombros, não mais achando onde está o canhão de seu fuzil e metendo os cartuchos pelo nariz, tirando a orelha da porteira, roendo sementes de papagaio, metendo sangue-sugas no cofre forte do patrão, comendo frituras de mosquitos e arrastando o diabo pela cauda para se fazer assim conduzir rapidamente e barato à casa de sua avó. A pobre velha não tem pele sobre os ossos. De vez em quando, ela vende um pedaço de sua pele para fazer um tambor que ela envia a um de seus netinhos por ocasião de seu aniversário. É extremamente comovedor, mas um pouco basta, porque logo que ele esteja reduzido ao estado de esqueleto, ela não terá outra alternativa que a de habitar as casas mal-assombradas; seu proprietário detesta ruídos de ossaturas nas escadas que já são bem carcomidas.

O tempo passa e a terra gira, as moscas voam, a água corre sob as pontes que não sabem mais o que fazer de suas arcas depois que Noé que está muito bem morto cujas pulgas que faziam ninho em sua orelha se refugiaram nos cães, sobre os cães que dão seus pêlos aos gatos ao cantar do galo. A fonte de beterraba poderá muito bem se secar e o salitre recobrir o nariz do Papa antes que as folhas de acanto tomem o mês nos dentes. Este não é o caso das joaninhas que as autoridades colocaram em camisas de força com

desprezo da justiça. Mas a justiça traz apenas velhos calçados acalcanhados pela avareza e suas balanças estão de tal forma pesadas de batatas apodrecidas que elas marcam o ponto da mesma forma que o cuco. Cuco! Cuco! Ele é o soldadinho dos pés gelados. Faz "um... dois" e eis que rola até os pés da escada enfiando a cabeça em uma caixa-postal. Ainda um quadrado quebrado, mas o vidraceiro lá não poderá nada porque ele está, no instante, muito ocupado a cortar uma calça numa velha chaminé de usina. A sua levantou vôo por ocasião do 14 de julho. Ele tomou-se por um balão cativo e quis se liberar. Até que conseguiu. Eu lhe desejo boa sorte. Seu vidraceiro, o proprietário não era interessante. Possuía os olhos em pão de centeio e mugia, aos domingos, olhando passar as bicicletas, o que não era conveniente. Algumas vezes as bicicletas se vingavam e do caminho livre, lhe lançavam pedras de fuzil. Como ele não tinha fuzil, fazia cozinhar as pedras com confeitos. É assim que ele sonhava em abrir um restaurante, e fez fortuna. Atualmente é ministro das finanças e rico como um molho apimentado. Veste-se com ervas de todas as espécies, das boas e das más, o que lhe custou a bênção das vinhas e dos vinhais. O vinho não é nem melhor nem pior, mas os vinhateiros estão mais ébrios que nunca. Vemo-os em todos os cantos, até sobre os telhados das casas onde, em instantes de lucidez eles trocam telhas e facilitam o escoamento das águas das chuvas que eles bebem sem hesitar. Qualquer tempo que faça, passeiam e aguçam seus dentes em seus punhais ou reciprocamente. Os dentes lhes são úteis seja para comer maçãs, seja para matar o tempo. E, as bocas abertas em corações tinham todos os dias trevos-de-quatro-folhas, mas a sorte é relativa e um trevo-de-quatro-folhas se protege sempre da flor do cravo que tinha cinco pétalas como o pot-pourri que recobre um gato amarelo. Se ele é amarelo, é que o fizeram tostar e as quatro folhas do trevo multiplicadas pelas cinco da flor de cravo não fornecerão nada. A infelicidade lá está. Existe um garfo na mão esquerda e um par de pinças na mão direita. E num giro de mão, ele arranca o nariz dos audaciosos, o prende com seu garfo e o coloca na posta restante. O nariz não se inquieta por tão pouco. Sabe que sua vez virá e cerejas amadurecem; mas esperando lhe é necessário tomar a guarda e arrancar de uma maneira ou de outra, os longos cabelos que tentam recobri-lo, sem isso o plageador do bairro o tomará por uma peruca e lhe colocará sobre o crânio de sua esposa calva.

Balanço do Supra-Realismo[26]

José Carlos Mariátegui

Nenhum dos movimentos literários e artísticos de vanguarda da Europa ocidental teve, ao contrário do que falsas aparências possam sugerir, o significado e o conteúdo histórico do supra-realismo. Os outros movimentos se limitaram à afirmação de alguns postulados estéticos e à experimentação de alguns princípios artísticos.

O "futurismo" italiano foi, sem dúvida, uma exceção à regra. Marinetti e seus sequazes pretendiam representar artística, política e sentimentalmente uma nova Itália. Mas o "futurismo" que, considerado à distância, nos faz sorrir, por este lado de sua megalomania histriônica, talvez mais do que por qualquer outro, entrou já há algum tempo na "ordem" e na academia; o fascismo o digeriu sem esforço, o que não credencia o poder digestivo do regime das camisas negras mas a inocuidade fundamental dos futuristas. O futurismo teve também, em certa medida, a virtude da persistência. Mas, sob este aspecto, o seu foi um caso de longevidade, não de continuação nem de desenvolvimento. Em cada reaparição, reconhecia-se o velho futurismo de antes da guerra. A peruca, a maquiagem, os truques não impediam notar a voz desgastada, os gestos mecânicos. Marinetti, na impossibilidade de obter uma presença contínua, dialética do futurismo, na literatura e na história italianas, salvava-o do esquecimento mediante ruidosas *rentrées*. O futurismo, enfim, estava viciado originalmente por esse gosto do espetacular, esse abuso do histriônico – tão italiano, certamente, e esta seria talvez a desculpa que uma crítica honesta lhe poderia conceder – que o condenavam a uma vida de proscênio, a um papel artificial e fictício de declamação. O fato de que não se possa falar do futurismo sem empregar uma terminologia teatral confirma este traço dominante de seu caráter.

O "supra-realismo" tem outro tipo de duração. É, verdadeiramente, um *movimento*, uma *experiência*. Não está hoje no ponto em que o deixaram, há dois anos, por exemplo, os que o observaram até então com a esperança de que se desvanecesse ou se acomodasse. Ignora totalmente o supra-realismo quem imagina conhecê-lo e entendê-lo por uma fórmula, ou uma definição de uma de suas etapas. Até em seu surgimento o supra-realismo se distingue das outras tendências ou programas artísticos e literários. Não nasceu armado e perfeito da cabeça de seus inventores. Teve um processo. Dadá é o seu nome de infância. Se se segue atentamente o seu desenvolvimento, pode-se descobrir

26. Publicado em *Variedades*, 19 fev. 1930 e 5 mar. 1930, e reproduzido em José Carlos Mariátegui, *El Artista y su Época*, pp. 45-49 [Tr. AMMC e MLB].

uma crise de puberdade. Ao chegar à idade adulta, sentiu sua responsabilidade política, seus deveres civis, se inscreveu num partido, se filiou a uma doutrina.

Neste plano se comportou de maneira muito diferente do que o futurismo. Ao invés de lançar um programa de política supra-realista, acata e subscreve o programa da revolução concreta, presente: o programa marxista da revolução proletária. Reconhece validade no terreno social, político e econômico unicamente ao movimento marxista. Não lhe ocorre submeter a política às regras e aos gostos da arte. Da mesma maneira que nos domínios da física, não tem nada a opor aos dados da ciência; nos domínios da política e da economia julga pueril e absurdo tentar uma especulação original, fundamentada nos dados da arte. Os supra-realistas exercem seu direito ao disparate e ao subjetivismo absoluto somente na arte; em tudo o mais, comportam-se de maneira cordata, sendo esta mais uma das coisas que os diferenciam das precedentes e escandalosas variedades, revolucionárias ou românticas, da história da literatura.

A nada resistem tanto, porém, os supra-realistas quanto como ao de confinar-se voluntariamente na pura especulação artística. Autonomia da arte, sim; mas não isolamento da arte. Nada lhes é mais estranho do que a fórmula da arte pela arte. O artista que, num dado momento, não cumpre com o dever de lançar ao Sena um *flic*[27] de M. Tardieu, ou de interromper com uma interjeição um discurso de Briand, é um pobre-diabo. O supra-realismo nega-lhe o direito de amparar-se na estética para não sentir o repugnante e o odioso do ofício de Mr. Chiappe, ou dos anestesiantes oradores do pacifismo dos Estados Unidos da Europa. Algumas dissidências, algumas defecções tiveram, precisamente, sua origem nesta concepção da unidade do homem e do artista. Constatando o distanciamento de Robert Desnos, que dera durante um tempo contribuição substanciosa aos cadernos de *La Révolution Surréaliste*, André Breton diz que "ele acreditou poder entregar-se impunemente a uma das atividades mais perigosas que existem, a atividade jornalística, e descuidar, em função dela, de responder a um pequeno número de intimações brutais, diante das quais se encontrou o supra-realismo avançado no seu caminho: marxismo ou antimarxismo, por exemplo".

A aqueles que nesta América tropical imaginam o supra-realismo como uma libertinagem, lhes custará muito trabalho, lhes será talvez impossível admitir esta afirmação: que ele é uma difícil e penosa disciplina. Posso amenizá-la, moderá-la, substituindo-a por uma definição mais cuidadosa: que é a difícil, a penosa busca de uma disciplina. Mas insisto, absolutamente, na qualidade rara – inacessível e vedada ao esnobismo e à simulação – da experiência e do trabalho dos supra-realistas.

27. Apodo que os parisienses aplicam aos policiais [N. da ed. peruana].

La Révolution Surréaliste chegou ao seu número XII e ao seu quinto ano. Abre o número XII um balanço de uma parte de suas operações, que André Breton intitula *Segundo Manifesto do Supra-Realismo.*

Antes de comentar esse manifesto[28] eu quis fixar, em alguns comentários à parte, o alcance e o valor do supra-realismo, movimento que segui com uma atenção que se refletiu mais de uma vez, e não apenas episodicamente, em meus artigos. Esta atenção, nutrida de simpatia e de esperança, garante a lealdade do que escreverei, polemizando com os textos e intenções supra-realistas. A propósito do número XII acrescentarei que seu texto e seu tom confirmam o caráter da experiência supra-realista e da revista que a exibe e traduz. Um número de *La Révolution Surréaliste* representa quase sempre um exame de consciência, uma interrogação nova, uma tentativa arriscada. Cada número acusa um novo reagrupamento de forças. A própria direção da revista, em seu sentido funcional ou pessoal, mudou algumas vezes, até que André Breton a assumiu, imprimindo-lhe continuidade. Uma revista desta índole não podia ter uma regularidade periódica, exata, na sua publicação. Todas as suas expressões devem ser fiéis à linha atormentada, perigosa e desafiante de suas pesquisas e de seus experimentos.

Autópsia do Super-Realismo[29]

César Vallejo

A inteligência capitalista apresenta, entre outros sintomas de sua agonia, o vício do cenáculo. É curioso observar como as crises mais agudas e recentes do imperialismo econômico – a guerra, a racionalização industrial, a miséria das massas, os craques financeiros das bolsas, o alastramento da revolução operária, as insurreições coloniais etc. – correspondem sincronicamente a uma tremenda multiplicação de escolas literárias, tão improvisadas quanto efêmeras. Por volta de 1914, nascia o expressionismo (Dvorck, Fretzer). Por volta de 1915, nascia o cubismo (Apollinaire, Reverdy). Em 1917 nascia o dadaísmo (Tzara, Picabia). Em 1924 o super-realismo (Breton, Ribemont-Dessaignes). Sem contar as escolas então existentes: simbolismo, futurismo, neo-simbolismo, unanimismo etc. Finalmente, a partir do pronunciamento super-realista, irrompe quase

28. Suprimimos do texto uma frase circunstancial, em harmonia com a prática seguida pelo próprio José Carlos Mariátegui, quando pôde revisar os artigos que escrevia para revistas da atualidade: "Prometo aos leitores de *Variedades* um comentário deste manifesto e de uma *Introdução a 1930*, publicada no mesmo número por Louis Aragon". O comentário do manifesto forma a segunda parte do presente ensaio. A morte frustrou o artigo que devia ser consagrado a Louis Aragon [N. da ed. peruana].
29. Publicado em *Amauta* 30 (abr.-maio 1930) [Tr. VD].

mensalmente uma nova escola literária. Nunca o pensamento social se fracionou em tantas e tão fugazes fórmulas. Nunca experimentou um sabor tão frenético e uma tal necessidade de estereotipar-se em receitas e clichês, como se receasse por sua liberdade ou como se não pudesse proliferar em sua unidade orgânica. Anarquia e desagregação tais só se viu entre os filósofos e poetas da decadência, no ocaso da civilização greco-latina. As de hoje, por sua vez, anunciam uma nova decadência do espírito: o ocaso da civilização capitalista.

A última escola de maior cartaz, o super-realismo, acaba de morrer oficialmente.

Na verdade, o super-realismo, como escola literária, não representa nenhuma contribuição construtiva. Era uma receita a mais para fazer poemas sob medida, como sempre são e serão as escolas literárias de todos os tempos. Mais ainda. Nem era sequer uma receita original. Toda a pomposa teoria e o abracadabrante método do super-realismo, agora condenados, provinham de uns quantos pensamentos esboçados a respeito por Apollinaire. Baseados nestas idéias do autor de *Caligramas*, os manifestos super-realistas se limitavam a fabricar inteligentes jogos de salão relativos à escrita automática, à moral, à religião, à política.

Jogos de salão, disse, e inteligentes também: cerebrais, deveria dizer. Quando o super-realismo, pela dialética inelutável das coisas, chegou a afrontar os problemas vivos da realidade – que particularmente não dependem das elucubrações abstratas e metafísicas de nenhuma escola literária –, o super-realismo viu-se em apuros. Para ser conseqüente com o que os próprios super-realistas denominavam "espírito crítico e revolucionário" deste movimento, precisava se atirar no meio da rua e levar em conta, entre outros, o problema político e econômico de nossa época. O super-realismo se tornou então anarquista, forma esta a mais abstrata, mística e cerebral da política e a que melhor convinha ao caráter ontológico por excelência e até ocultista do cenáculo. No interior do anarquismo, os super-realistas podiam continuar se reconhecendo, pois com ele o orgânico niilismo da escola podia conviver e até se consubstanciar.

Porém, mais tarde, com o tempo, os super-realistas chegaram a se aperceber de que, fora do catecismo super-realista, havia outro método revolucionário, tão "interessante" como o que eles haviam proposto: me refiro ao marxismo. Leram, meditaram e, por um milagre muito burguês de ecletismo e de "combinação" inextrincável, Breton propôs a seus amigos a coordenação e síntese de ambos os métodos. Os super-realistas se tornaram imediatamente comunistas.

É apenas neste momento – e não antes nem depois – que o super-realismo adquire certa transcendência social. De simples fábrica de poetas em série, se transforma em um movimento político militante e em uma pragmática intelectual realmente viva e revolucionária. O super-realismo mereceu então ser levado em consideração e qualificado como uma das correntes literárias mais vivas e construtivas da época.

Todavia, esta concepção não estava isenta de benefício de inventário. Era preciso acompanhar os métodos e disciplinas super-realistas ulteriores, para saber até que ponto seu conteúdo e sua ação eram, verdadeira e sinceramente, revolucionários. Ainda quando se sabia que isso de coordenar o método super-realista com o marxismo não passava de um disparate juvenil ou de uma mistificação provisória, restava a esperança de que, pouco a pouco, fossem se radicalizando os novatos e imprevistos militantes bolcheviques.

Por desgraça, Breton e seus amigos, contrariando e desmentindo suas estridentes profissões de fé marxista, continuaram sendo, sem poder evitá-lo e subconscientemente, uns incuráveis intelectuais anarquistas. Do pessimismo e desespero super-realistas dos primeiros momentos – pessimismo e desespero que, naquele instante, poderiam acionar eficazmente a consciência do cenáculo – se forjou um sistema permanente e estático, um módulo acadêmico. A crise moral e intelectual que o super-realismo se dispôs a promover e que (outra falta de originalidade da escola) despontara e tivera sua primeira e máxima expressão com o dadaísmo, se anquilosou em psicopatia de gabinete e em clichê literário, apesar das injeções dialéticas de Marx e da adesão formal e oficiosa dos inquietos moços ao comunismo. O pessimismo e o desespero devem sempre ser etapas e não metas. Para que eles agitem e fecundem o espírito, devem se desenvolver até se transformarem em afirmações construtivas. De outra forma, não passam de germes patológicos, condenados a se devorarem uns aos outros. Os super-realistas, burlando a lei do vir-a-ser brutal, se academizaram, repito, na sua famosa crise moral e intelectual, impotentes que foram para sobrepujá-la e superá-la com formas realmente revolucionárias, isto é, destrutivo-construtivas. Cada super-realista fez o que lhe deu na veneta. Romperam com numerosos membros do partido e com seus órgãos de imprensa e procederam, em tudo em perpétuo divórcio com as grandes diretivas marxistas. Do ponto de vista literário, suas produções continuaram se caracterizando por evidente refinamento burguês. A adesão ao comunismo não teve reflexo algum sobre o sentido e as formas essenciais de suas obras. O super-realismo se declarava, por todos estes motivos, incapaz de compreender e praticar o verdadeiro e único espírito revolucionário destes tempos: o marxismo. O super-realismo perdeu rapidamente seu único préstimo social, que poderia ter sido a razão de sua existência e começou irremediavelmente a agonizar.

No instante em que estamos, o super-realismo – como movimento marxista – é um cadáver. (Como cenáculo meramente literário – repito – sempre foi, como todas as escolas, uma fragorosa mentira, um espantalho vulgar.) O anúncio de seu falecimento acaba de se traduzir em dois documentos da parte implicada: o Segundo Manifesto Super-Realista de Breton e outro que, com o título de "Um Cadáver", assinaram contra Breton, numerosos super-realistas, encabeçados por Ribemont-Dessaignes. Ambos manifestos

decretam, além da morte e da decomposição ideológica do super-realismo, sua dissolução como grupo ou agrupamento físico. Trata-se de um cisma ou desmoronamento total da capelinha, o mais grave e último de toda sua longa série de desmoronamentos.

Breton, em seu Segundo Manifesto, revê a doutrina super-realista, dando-se por satisfeito com sua realização e seus resultados. Breton continua sendo, até seus derradeiros instantes, um intelectual profissional, um ideólogo escolástico, um rebelde de gabinete, um mestre-escola recalcitrante, um polemista estilo Maurras, enfim, um anarquista de subúrbio. Declara, novamente, que o super-realismo triunfou porque alcançou o que se propôs: "suscitar, do ponto de vista moral e intelectual, uma crise de consciência". Breton se equivoca: se verdadeiramente leu e subscreveu o marxismo, não atino como pode esquecer que, dentro desta doutrina, o papel dos escritores não é suscitar crises morais e intelectuais mais ou menos graves ou gerais, ou seja, não é fazer a revolução *por cima*, mas pelo contrário, fazê-la *por baixo*. Breton esquece que não existe mais do que uma única revolução: a proletária e que esta revolução há de ser feita por operários com ação, e não por intelectuais com suas "crises de consciência". A única crise é a crise econômica e ela está configurada – como fato e não simplesmente como idéia ou como "diletantismo" – há séculos. Quanto ao restante do Segundo Manifesto, Breton se dedica a atacar, com vociferações e injúrias pessoais de polícia literária, seus antigos confrades, injúrias e vociferações que denunciam o caráter burguês, visceralmente burguês de sua "crise de consciência".

Outro manifesto, intitulado "Um Cadáver"[30], oferece lapidares passagens necrológicas sobre Breton: "Por um curto instante – diz Ribemont-Dessaignes – o super-realismo nos agradou: amores de juventude, amores, se se quiser, de criadinhos. A gente moça está autorizada a amar até a mulher de um gendarme (esta mulher encarnada pela estética de Breton). Falso companheiro, falso comunista, falso revolucionário, mas autêntico e verdadeiro farsante, Breton deve se acautelar com a guilhotina: oh, o que estou dizendo! Não se guilhotinam cadáveres".

"Breton macaqueava – diz Roger Vitrac – macaqueava um estilo de reacionário e de santarrão sobre idéias subversivas, alcançando um curioso resultado, que não deixou de assombrar os pequenos burgueses, os pequenos comerciantes e industriais, os acólitos de seminários e os cardíacos das escolas primárias."

"Breton – diz Jacques Prévert – entaramelou-se e a tudo confundiu: o desespero e a dor de fígado, a Bíblia e os *Cantos de Maldoror*, Deus e Deus, o tinteiro e a mesa, as

30. Panfleto violento, publicado em 1930, contra André Breton e como resposta ao Segundo Manifesto do Surrealismo. São seus signatários, entre outros, G. Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Robert Desnos, Jacques Prévert e Georges Bataille. O texto se presta a confusões, pois deliberadamente leva o mesmo título do manifesto de 1924, "Un Cadavre" (ver p. 459, nota 22, nesta antologia).

barricadas e o divã de madame Sabatier, o marquês de Sade e Jean Lorrain, a Revolução Russa e a Revolução super-realista... Mordomo lírico, distribuiu diplomas aos apaixonados que versificavam e, nos dias de indulgência, aos desesperados principiantes."

"O cadáver de Breton – diz Michel Leiris – me dá asco, entre outros motivos, porque é o de um homem que viveu sempre de cadáveres."

"Naturalmente – diz Jacques Rigaut – Breton falava muito bem do amor, porém na vida era um personagem de Courteline."

Etc. etc. etc.

Só que estas mesmas apreciações sobre Breton podem ser aplicadas a todos os super-realistas sem exceção, e à própria escola defunta. Dir-se-á que este é o lado clownesco e circunstancial dos homens e não o fundo histórico do movimento. Muito bem dito. Contanto que este fundo histórico exista de verdade, o que, neste caso, não é bem assim. O fundo histórico do super-realismo é quase nulo, sob qualquer aspecto que seja examinado.

Assim passam as escolas literárias. Tal é o destino de toda inquietação que, ao invés de vir a ser um austero laboratório criador, não consegue ir além de uma simples fórmula. Inúteis resultam então os protestos altissonantes, as proclamações para o vulgo, a publicidade em cores, enfim, as prestidigitações e os truques profissionais. Com a árvore que não viçou, morre a folhagem que não viu o dia.

Veremos se o mesmo não sucederá com o populismo, a novíssima escola literária que, sobre a tumba recém-cavada do super-realismo, André Therive e seus amigos acabam de fundar.

Paris, fevereiro de 1930.

Manifesto[31]

E. Dalid [Elías Piterbarg]

Se o comum é julgar a perfeição de um estado pela serenidade ou pela dose de prazer que ele proporciona, não queremos, nós, esse metro para avaliar a verdade de cada vida.

Se aquela suposição permite fundar esperanças na perenidade do sistema que nos rege, a nossa exige uma subversão de valores e um desejo incessante e intrépido de acabar com toda a nossa satisfação, nossa felicidade, nossa paz e nossa cumplicidade com a paz interior dos fartos.

31. Publicado em *Qué* 2 (dez. 1903), e reproduzido em H. L. Lafleur; S. D. Provenzano & Fernando Pedro Alonso (orgs.), *Las Revistas Literarias* [Tr. NMG].

Caducidade das formas da sociedade e das suas idéias, e da sua expressão e, mais que nada, caducidade dos seus sonhos.

Porém, para a revolução política, vemos preparativos e sabemos quais são os que se preparam abertamente e quais são os que se armam às escondidas. Da Revolução dos sonhos não conhecemos partidários nem ouvimos propagandistas.

Falou-se, um tempo, de Revolução nos espíritos, porém esta era concebida como preparação teórica para idênticos fins políticos, quer dizer, práticos. Nossa iniciativa é essencialmente não prática. Advoga também a expropriação, mas acima de tudo, do sentido comum, da rotina e da mesquinhez no pensar e no fantasiar.

Paradoxal expropriação que há de enriquecer as suas vítimas libertando-as de exigências convencionais e dos vínculos com palavras como Verdade, Beleza e Razão, e outras mil parecidas.

Palavras, e não coisas extraídas de si mesmo, porque, assimiladas a bens materiais, foram sendo herdadas de pretensos pais e mestres, em lugar de serem extraídas, sangrantes, do fervor da espontaneidade. Elas acorrentaram o homem a apreciações alheias, aos vincos e elegâncias das suas roupas, proibindo-o de contemplar a sua nudez para amá-la, fosse ela pictórica ou miserável, como encarnação, sustentáculo da sua vida e da sua ira, escusa, por si só, de qualquer erro; justificação suficiente do nascer; pagadora da vida com a constância e a eternidade da sua rebeldia.

Chegar a esta superestima do indivíduo, como parte sagrada de um todo e somente em função deste válida e realçada, que lhe permite a aquisição de uma dignidade de Deus entre os Deuses.

Democratização dos espíritos relegando-se os dotes definitivos dos homens a meros galões de um mundo convencional. Sentido profundo do coletivismo, que afirma essa suprema igualdade dos espíritos.

A conquista de tal situação exige o confisco da rotina sentimental e de sua consoante emocional. Vomitar sobre os abortos e sobre os abortadores de estados poéticos, e as suas frutas podres, vaporizadas com a água de colônia da languidez sexual.

É preciso advertir aos gritos os possuidores de imensos tesouros de cultura e fina sensibilidade sobre a contingência da sua segurança.

Que o espírito em extremo desespero pelo impossível, que é a sua verdadeira finalidade, vive desperto hoje, mais nos gritos e já não nos ais rimados, ou na foto versolivrista do reflexo de um ocaso numa melindrosa sensibilidade.

Cuspir no rosto da aurora poética de hoje, com o seu amor ideal por si mesma. Amor e admiração pela beleza torturante da alma com a sua complexa travação de motivos e matizes de motivos.

Renegar e destroçar a gama das emoções, que vai daquela ilimitada auto-admiração ao prazer delicado de sentir-se sofrendo, e que nos impele a buscar em "nossos poe-

tas" e em "nossos músicos" os momentos, exclusivamente, que falam de cumplicidade em idêntica miséria, ou aqueles que, fazendo esquecer o mundo *inútil*, nos tornam extraordinariamente sensíveis à percepção das eólicas musicais e deliciosas da alma, atormentada pela monotonia dos prazeres.

O nosso desejo agudo e doloroso, como um prego enferrujado, é renegar o que nos une e que é comum a todos; pisotear as nossas dores e cantar com sangue entre os dentes o nosso original motivo de luta, a nossa peculiar escusa de viver, e daí, a emergente e fervente necessidade de esmiuçar as nossas línguas e partir os ossos das nossas idéias para dizer de sonhos novos, com signos recém-forjados pelos dedos doloridos.

Seres de transição, de fala mesclada, de sentimentos banais confundidos com as intenções dos nossos amanheceres, oscilamos, nós mesmos, entre a nostalgia da paz proporcionada pela camaradagem dos cadáveres, e a guerra, com suas fomes, que nos guarda, quiçá, a rebelião contra o presente e contra aquele futuro com que o presente se ilude.

Compreendemos que, ao combatermos os demais, ferimos com as armas a nossa própria mão. Há em nós parte do que repudiamos em vocês: sentimentalismos, respeitos de contrabando, apetites de mísero comodismo, lamuriosa autocompaixão.

Por último, quem, a não ser quase individualistas literatelhos e pretensos desgrenhados, lera estas linhas? Esta é a nossa ridícula tragédia, a de pretendermos alguma coisa de pessoas que sabemos de antemão mergulhadas na prazenteira contemplação da sua imundície e de nos sabermos nós mesmos absortos por momentos em contemplação similar.

Mas da amálgama dos nossos gestos algum lampejo despontará, e é o que vai iluminar o nosso entusiasmo, que oferecemos, e que pedimos, para subverter tudo, para encaminhar a rotina no rumo da negação profunda dos seus afetos, e para a aceitação do vindouro, ainda incerto, dos sonhos, por si sós. Asseguremos incansáveis a rebelião contra a realidade, contra toda forma de viver estabilizada, contra todo chamado ao repouso espiritual, contra toda situação à qual, sem sacrifícios cruéis, venhamos a dar nossa conformidade.

Realistas da utopia, do sonho impossível, do sonho informe em sua expressão, mas concreto como o fogo e presente constantemente na inquietude que nos envenena, sentimos a necessidade de auspiciar as mudanças que prometam ser radicais e de embarcar na tarefa de subversão dos conceitos e das emoções.

Pela emoção rasteira, paralela à terra, oferecemos a perpendicularidade que a penetra, e que ensarta ao mesmo tempo terra e céu.

O nosso entusiasmo está disposto, além do mais, a se entregar a qualquer movimento que carregue em si intenções de novo mundo; esperamos apenas a ocasião.

Enquanto isso, gritaremos e demonstraremos a preeminência do Sonho sobre a realidade e a transcendente realidade do Sonho.

E se nos reduzíssemos a palavras e mais palavras? Mesmo confessando a nossa vergonha, levantaremos os olhos, inquirindo o mais forte, para levar adiante aquilo que conosco atolasse.

Não reconheceremos jamais o fracasso. Aos que são animados pela consciência indubitável do Espírito, a rebeldia, por si só, em frangalhos ou triunfante, salva-os da humilhante sensação da derrota.

Este fim, na verdade, não existe para nós, enquanto tivermos energia para esbofetear com um *não* qualquer afirmação de imbecil conformidade.

Apresentação[32]

César Moro

O século XIX estoura numa granada fantástica, abre-se numa prolongada queima de fogos, a árvore do sangue ao descoberto, numa cratera emanando maravilhas para 1910, data histórica na qual Pablo Picasso, o incomparável, inicia sua busca designada com o impróprio nome de cubismo. O milagre começado então não termina nem com o duro interregno, com o voraz espaço de trevas da Grande Guerra.

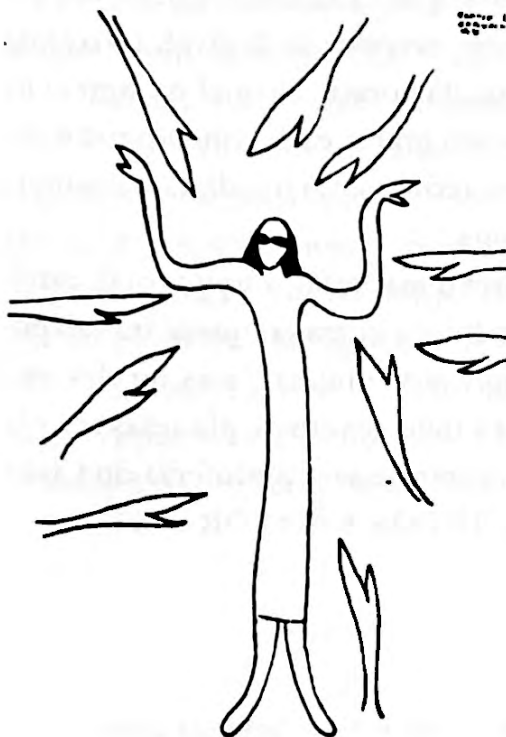
1911 vê o aparecimento sensacional de Giorgio de Chirico, e as cortinas se abrem diante da presença turbadora de Marcel Duchamp, o autor de *Cemitério de Librés e Uniformes* e, assim, de ano em ano, as solfataras se multiplicam, nascem: a *collage*, Francis Picabia, o movimento Dadá e, mais tarde, a soberba concretização do imenso desejo, da nostalgia irreversível, do apetite insaciável, da vontade de domínio e de conquista do homem no terreno movediço do espírito; os castelos reservam mil portas secretas cujos mecanismos não foram testados ainda e, do alto de suas ameias, a noite lê, com os olhos desorbitados, mais altos que a cabeça, o caminho espesso do sangue escrevendo a palavra mágica do novo século: Surrealismo.

Em plena guerra, pela segunda vez, os espíritos covardes, os eternos enganados que sempre se deixam atrelar a todas as carroças, não deixarão de relinchar, na sua qualidade de cavalos, sobre a oportunidade de uma exposição surrealista. Inútil discutir tal ponto. Não obstante, o fantasma demasiado próximo e atual da guerra pode obscurecer momentaneamente a nitidez da capacidade de captação, mesmo em espíritos melhor exercitados na função de pensar do que os primeiros, se eles se deixarem levar pela evidente e fácil inclinação humana, mais precisamente adquirida do que congênita, a ver apenas aquilo

32. Apresentação do Catálogo da Exposição Surrealista no México, novembro de 1939. Reproduzido em Luis Mario Schneider, *México y el Surrealismo (1925-1950)*, pp. 173-175 [Tr. NMG, ARL, RPV].

que se tem diante dos olhos e numa ordem estritamente cronológica: assim, o fato mais importante pode ser o último jantar ou o próximo encontro de negócios.

Mas não em vão um imenso panorama de alucinações concretas e tangíveis, de iluminações – ininterrupto em seu devir e no qual brilham, com fulgor de planetas incendiados, Lautréamont e Sade, como astros maiores ou de luz mais pura – não sofreu solução de continuidade sensível para chegar até nós graças ao esforço conjugado de homens que, como André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Ernst e alguns mais cujos nomes todos nós conhecemos, deram, uns mais outros menos, o melhor de sua dedicação à vasta e magnífica empresa de transformação, de recriação do mundo. Isto, apesar das traições do tipo da escandalosa e asquerosamente significativa de Louis Aragon, por exemplo, que passou durante quinze anos por um dos incentivadores do movimento surrealista, para cair, em 1932, na mais baixa categoria moral de provocador a serviço do obscurantismo e da confusão necessários para atirar as massas dóceis numa nova carnificina na qual, segundo a filosofia, bem remunerada aliás, deste senhor, os imperialismos se destroem.

Pela primeira vez no México, depois de séculos, assistimos à combustão do céu, mil signos se confundem e se diferenciam na conjunção de constelações que prolongam a brilhante noite pré-colombiana. A noite puríssima do Novo Continente, em que grandiosas forças de sonho faziam bater as formidáveis mandíbulas da civilização no México e da civilização do Peru. Países que guardam, apesar da invasão dos bárbaros espanhóis e das seqüelas que ainda persistem, milhares de pontos luminosos que devem somar-se bem rápido à linha de fogo do surrealismo internacional.

Flávio de Carvalho, Ilustração do livro Experiência nº 2, *São Paulo, 1931; coleção particular, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. Cedido por Rui Moreira Leite.*

A pintura surrealista é a aventura concreta por excelência. É o salto que esmaga as cabeças babosas e amorfas da canalha intelectual. Da passagem da aventura surrealista ficam, entre milhares de flores maiores do que as constelações e menores do que o céu, lancetas pueris daqueles que se pretenderam escorpiões e somente eram laboriosas formigas. Uma multidão de mariposas noturnas cobre literalmente cada centímetro de pintura surrealista, os presságios e as maldições suculentas pululam; o céu inerme confessa, por fim, seu emprego como pano de fundo para o tédio, para o desespero do homem. O olhar do homem partido para bem longe, à sua frente, empreende agora a marcha do caranguejo para interrogar a esfinge que o mata, e povoar de olhos a escuridão tentacular que o envolve do berço ao sepulcro. Com esta única condição surge a poesia onde termina o mercado.

Naturalmente, ainda restam espectadores para o longa-metragem de telas anedóticas, decorativas ou simplesmente sujas. O espectador da pintura surrealista pode encontrar-se bruscamente diante de si mesmo e isto é o que muitos não perdoam. A liberdade de pintar como Picasso, para os que alegremente sustentam que é muito fácil pintar, assim, fica inaugurada. E por que não? O homem é interminável e pode nos dar as maiores surpresas. O surrealismo mostra suas armas terríveis: a palavra, uma tela, cores, fumaça, cola. O que durante séculos cretinizou o homem está agora nas mãos do homem e não nas mãos de fantasmas acadêmicos.

Que tremenda lição para a pintura cujo conformismo e comodidade fizeram-na escolher, de uma vez por todas, o caminho fácil que conduz à recompensa oficial ou ao lixo!

Seria empresa árdua e ao mesmo tempo inútil apresentar cada um dos pintores que integram esta exposição. Cada um tem sua mensagem: totalmente ilegível. Deixaram o sangue precioso da "arte" para lançar-se à conquista da poesia, na qual o homem há de encontrar seu clima ideal. O clima implacável do ato gratuito, do amor-paixão, do suicídio lento, violento, individual ou coletivo e, como recompensa imediata, a absoluta inconformidade, o desespero, tenaz como a monotonia.

Mas – será uma vez – o muro que nos impede de ver o mar total, a noite total, cairá; as portas do sonho abertas completamente deixarão livre a entrada, quase imperceptível, da vigília ao sonho; o amor deixará para sempre suas muletas, e as feridas que cobrem seu corpo adorável serão como sóis e estrelas e todo gênero de planetas em sua constelação de devir eterno. Esquecida a linguagem, cumprir-se-á a profecia do Cisne de Montevidéu[33]: "A POESIA DEVE SER FEITA POR TODOS, NÃO POR UM".

33. Referência a Lautréamont, que nasceu em Montevidéu.

A Nova Poesia

• César Vallejo, "Poesia Nova" (1926) • Jorge Luis Borges, "Página sobre a Lírica de Hoje" (1927) • Jorge Carrera Andrade, "Esquema da Poesia de Vanguarda" (1931)

Embora os manifestos sejam a ponta de lança dos vários movimentos europeus e latino-americanos de vanguarda, é essencialmente na poesia que se operaram as grandes transformações da estética moderna. Em meio à profusão de artigos sobre as novas tendências, optou-se nesta antologia pela inclusão de três textos de poetas que, ultrapassada a fase heróica das vanguardas, apresentam uma visão crítica aguda e diferenciada.

No caso de César Vallejo, o pequeno ensaio "Poesia Nova" teve difusão em três grandes centros intelectuais da vanguarda hispano-americana: Paris, Lima e Havana[1]*. Nesse texto, já se percebe uma superação crítica do conceito de "novo". Vallejo, sem menosprezar os mitos da modernidade – a máquina e o progresso –, aponta para a necessidade de abandonar a mera enumeração modernólatra, uma vez que esta se esgota em sua própria forma. Advoga o poeta peruano uma "sensibilidade" capaz de ultrapassar esses estágios.*

A partir da publicação de seu primeiro livro de poesia, Fervor de Buenos Aires *(1923), Borges refuta as vanguardas pelo que elas têm de caráter grupal, programático e transitório. Ele passa a defender o direito à criatividade individual contra qualquer dogma ou preceito. O texto "Página sobre a Lírica de Hoje", de 1927, é uma das primeiras formulações em que Borges deixa claro seus pontos de vista: "Eu não creio na nova sensibilidade", afirma peremptoriamente, para concluir: "Creio na insensibilidade poética dos mais e na (esporádica) sensibilidade poética dos menos". A defesa da metáfora ultraísta e aquilo que ela possa ter de exclusiva e ser "coisa privativa de nosso tempo" também são atacados por Borges neste artigo. No final, ele não se furta, em propositai pós-data, a elencar uma classificação pessoal e hilariante da "nova sensibilidade", parodiando o critério geográfico adotado pelas "escolas inexistentes" de Boedo e Florida:*

1. *Favorables París Poema* 1 (jul. 1926); *Amauta* 3 (nov. 1926); e *revista de avance* 9 (ago. 1927).

a) Escola da indefinida apetência ou dos antigos bairros do Sul.

b) Escola do mau humor trabalhista e do embirrar ou dos novos bairros do Sul.

c) Escola da fina cafonice ou de Flores.

d) Escola da rima até não poder mais ou das tertúlias do Centro.

e) Escola das palavras abstratas e definitivas ou de Belgrano.

f) Escola da aventura, da água ou do Paseo de Julio e La Boca.

g) Escola dos bem praticados pores do sol ou das caminhadas pelo Noroeste.

O poeta equatoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978) vive na Europa entre 1928 e 1933, e publica em 1931 o "Esquema da Poesia de Vanguarda". Nesse ensaio, encontra-se uma visão ampla e amadurecida dos princípios estéticos da vanguarda (o antipassadismo, a presentificação da arte nova, o cosmopolitismo, a multidisciplinaridade da arte moderna, o caráter sintético das novas formas de representação, a nova sensibilidade etc.), e uma das poucas reflexões que revelam uma preocupação de âmbito continental. O texto representa uma releitura das diversas abordagens dos movimentos de vanguarda (Diego Rivera, Vallejo), revelando inclusive um alto grau de informação teórica[2]*. Carrera Andrade, que participara como representante do Partido Socialista do Equador no V Congresso Internacional Comunista em Moscou (1928), não ignora "os credos sociais dos novos tempos". Nesse sentido, referências a Marx e à Revolução Russa de 1917 aparecem devidamente incorporadas ao texto. Assim como para César Vallejo, Carrera Andrade "atribuía à noção de vanguarda um sentido de expressão diretamente relacionado à luta contra a ordem social estabelecida. Para ele, a vanguarda representava uma forma de questionar não somente valores estéticos, mas também a estrutura de poder", afirma Humberto E. Robles*[3]*.*

Poesia Nova[4]

César Vallejo

Poesia nova passou a ser chamado todo verso cujo léxico é formado pelas palavras "cinema, motor, cavalos de força, avião, rádio, jazz-band, telegrafia sem fios" e, em geral, por todas as vozes das ciências e indústrias contemporâneas, não importando que

2. "Durante sua primeira estada em Paris (1929), [Jorge Carrera Andrade] ocupou-se com a finalização de uma pequena obra de crítica literária que devia intitular-se *El Vanguardismo*, com a qual esperava dar a conhecer na França as novidades da criação poética da América espanhola", informa-nos J. Enrique Ojeda, em "Jorge Carrera Andrade y la Vanguardia", p. 681.
3. *La Noción de Vanguardia en el Ecuador*, p. 62.
4. Publicado em *Amauta* 3 (nov. 1926), p. 17 [Tr. VD].

o vocabulário tenha ou não correspondência com uma sensibilidade autenticamente nova. O importante são as palavras.

Não se deve esquecer, porém, que isso não é poesia nova nem antiga, nem nada. Os materiais artísticos que a vida moderna oferece precisam ser assimilados pelo espírito e convertidos em sensibilidade. O telégrafo sem fios, por exemplo, além de nos obrigar a dizer "telégrafo sem fios", destina-se a despertar estados nervosos, agudezas sentimentais profundas, amplificando vidências e compreensões, adensando o amor; a inquietação portanto cresce e se exaspera, o sopro da vida se estimula. Essa é a verdadeira cultura que o progresso gerou; esse é seu único sentido estético e não o de nos encher a boca com palavras novas em folha. Muitas vezes as novas vozes podem não surtir efeito. Muitas vezes um poema que não pronuncia "cinema" pode conter, não obstante, a emoção cinematográfica de maneira obscura e tácita, ainda que humana e efetiva. A verdadeira poesia nova é assim.

Em outras ocasiões, o poeta limita-se tão só a modificar habilmente os novos materiais artísticos e assim obtém uma imagem ou um *rapport* mais ou menos bonito e perfeito. Neste caso, não se trata mais de uma poesia nova à base de palavras novas como no caso anterior e sim de uma poesia nova à base de metáforas novas. Mas neste caso também se erra. Na poesia verdadeiramente nova podem não existir imagens ou *rapports* novos – função esta do engenho e não do gênio –, mas o criador aí goza ou padece de uma vida em que as novas relações e ritmos das coisas se fizeram sangue, célula, algo que afinal se incorporou vitalmente à sensibilidade.

A poesia nova à base de palavras ou de metáforas novas se distingue por seu pedantismo novidadeiro e, conseqüentemente, por sua complicação e barroquismo. A poesia nova à base de sensibilidade nova é, ao contrário, simples e humana, e à primeira vista pode passar por antiga ou não atrair a atenção sobre se é moderna ou não.

É muito importante tomar nota dessas diferenças.

Página sobre a Lírica de Hoje[5]

Jorge Luis Borges

Quero deixar escritas aqui as minhas quatro verdades íntimas e últimas sobre a poesia que, com petição de princípio, é chamada poesia de hoje. Muitíssimo tenho conversado com esse assunto e até mesmo sobre ele. Para penitenciar-me das já excessivas bobagens que sobre nova sensibilidade e não tradição tive de ler, pensar, escutar e até, em má hora,

5. Publicada em *Nosotros* 57 (1927), pp. 757-777 [Tr. NMG, Gênese Andrade].

escrever, penso prescrever-me esta única página. Serei notado e relido por breve e direi a minha pequena verdade. É isso o que me importa.

De nova sensibilidade falam os que promulgam essa poesia. Aquele que festeja de antemão tudo o que é de hoje ampara-se nessa fórmula; do mesmo modo aquele que de antemão o desentende. Ela serve para condenar e justificar, não para compreender. A imprudência do primeiro serve-se dessa formulação para hospedar quantas alegorias raquíticas lhe põem pela frente; a má vontade do outro, para descrer de Olivari, de Molinari, do nosso já indubitável Güiraldes faz alguns dias (!), sem conceder-lhes um bem intencionado quarto de hora de sua atenção. É fórmula que os escritores não usam, mas que os escolares que ainda não entendem sim, e os inchados senhores quarentões e cinqüentões que nunca entenderam também. É conjetura não utilizável, que nos está obrigando a essa outra conjetura, inútil também, dos precursores. Com efeito, começa-se pela observação quase gramatical de que são muitas as metáforas nos escritos de hoje, e daí, com lógica escorregadia, infere-se que a metáfora é coisa privativa de nosso tempo. Bem, mas o que fazer com São João Evangelista, com Ésquilo, com Shakespeare, com Quevedo, com Mallarmé, com Swinburne, com Torres Villarroel, com Lugones e até com D. Rafael Obligado? São proclamados precursores, e pronto.

Isso é como dizer que Deus, apesar de suas relativas condições de animador, não se atreveu de súbito à improvisada fabricação de um Pedro V. Blake, e antes – digamos que para pegar o jeito – teve que marretar um Quevedo. Isso é como dizer que Shakespeare é um dos trâmites de Deus à procura de Alberto Hidalgo e que a terça-feira não passa de um sábado fracassado e que nosso Dom Juan Manuel [de Rosas] acaba de ser elevado a Primo de Rivera pelos espanhóis. Eu não creio na nova sensibilidade. Creio na insensibilidade poética dos mais e na (esporádica) sensibilidade poética dos menos.

Tampouco creio na tradição. Essa palavra aparece reverenciada em muitos discursos e é atacada em outros. Entretanto, eu creio que é tão indigna de submissões quanto de ultrajes. É uma série de prudências para escrever, é um montão de não verificadas observações cuja validez, no melhor dos casos, não passaria nunca de empírica. Por exemplo:

É emocionante ouvir falar dos deuses gregos.

Não é tão emocionante ouvir falar de revólveres quanto de espadas.

Convém de quando em quando falar da lua.

Na leitura particular que se chama verso, fica bem enfatizar cada pausa com uma sílaba parecida.

Na outra leitura particular que se chama prosa, não fica bem enfatizar cada pausa com uma sílaba parecida.

Catorze linhas de catorze sílabas cada uma valem muito mais – socialmente – do que dez de oito.

Tudo pode ser comparado a um galgo e nada a um vira-lata.

Et cetera.

Isso, e apenas isso, é a tradição. Seu fim é preventivo: o poeta pode dar ouvidos ou não aos seus bem intencionados conselhos, sem tornar-se por isso pior nem melhor. Devo declarar, no entanto, que o verso livre me parece menos extravagante, menos inexplicável, mais virtualmente clássico do que os estrambóticos rigores numéricos do soneto.

Não creio na geral poesia de hoje; creio, sim, nas realidades poéticas que estão em livros ou em páginas ou em linhas de Paco Luis Bernárdez, de Ricardo E. Molinari, de Norah Lange, de Carlos Mastronardi, de Panchito López Merino, de Olivari outra vez.

Pós-data. Muito se conversou sobre Boedo e Florida, escolas inexistentes. Creio, entretanto, na correlação da paróquia, da seção eleitoral, do bairro com a literatura. Acrescento, sem nenhum *et cetera* de confiança, o seguinte rascunho de classificação:

a) *Escola da indefinida apetência ou dos antigos bairros do Sul.*
María Alicia Domínguez, Susana Calandrelli, González Carballo.

b) *Escola do mau humor trabalhista e do embirrar ou dos novos bairros do Sul.*
Álvaro Yunque, Aristóbulo Echegaray, Juan Guijarro.

c) *Escola da fina cafonice ou de Flores.*
Atílio García y Mellid, Bartolomé Galíndez.

d) *Escola da rima até não poder mais ou das tertúlias do Centro.*
Luis Cané, Conrado Nalé Roxlo, Ernesto Palacio.

e) *Escola das palavras abstratas e definitivas ou de Belgrano.*
Carlos Mastronardi, Ulises Petit de Murat, Pondar Ríos.

f) *Escola da aventura, da água ou do Paseo de Julio e La Boca.*
Raúl González Tuñón, Héctor Pedro Blomberg, Pedro Herreros.

g) *Escola dos bem praticados pores do sol ou das caminhadas pelo Noroeste.*
Norah Lange, Ricardo E. Molinari, Paco Luis Bernárdez, J. L. B. Essa localização, como se vê, não conduz a nada.

Esquema da Poesia de Vanguarda[6]

Jorge Carrera Andrade

DIRETRIZES

As escolas sul-americanas de vanguarda nasceram do imperativo de contemporaneidade imposto pela vida moderna, pelos novos costumes, pelas modas, pelas conquistas

6. Publicado em *Hontanar*, 7 dez. 1931, e reproduzido em Humberto E. Robles, *La Noción de Vanguardia en el Ecuador* [Tr. NMG, ARL, RVP].

da filosofia e da ciência, pelos credos sociais dos novos tempos. Havia a necessidade de atualizar a poesia e isso só poderia ser alcançado por meio da síntese, já que ela ia invadindo gradualmente o campo da vida, por meio das imagens inéditas que se encontram nos costumes do nosso tempo, nas modas e nos inventos científicos, e por meio do internacionalismo que as doutrinas de Marx e da revolução social da Rússia despertaram entre os homens. A vanguarda é, assim, uma milícia de poetas novos que aspiram a entrar no ritmo desta era da civilização manual e mecânica, e é o resultado do chamamento que a filosofia da história vem fazendo às mais recentes gerações para que cumpram com seus deveres de solidariedade para com o mundo.

A nova poesia, de pé perante o espetáculo de um século que nasce, descartou as formas literárias do passado, pois viu nelas o reflexo de dominação de uma classe e se lançou valentemente na conquista da liberdade de expressão que a pusesse a salvo da antiga ditadura estética. Esta liberdade de expressão foi plenamente encontrada na visão simplista do universo. A originalidade, dizia um agudo glosador espanhol, consiste "em ver as coisas como pela primeira vez".

Síntese, novidade de imagens, internacionalismo, infantilismo. E ainda é preciso acrescentar: anseio dos artistas de serem representativos de seu tempo.

A síntese poética foi qualificada pelo escritor Francisco Contreras como uma "necessidade de rigidez". Esta norma já vinha sendo realizada pelo cubismo pictórico. A poesia não podia fechar-se a essa influência. Alejo Carpentier, ao estudar o grande pintor mexicano Diego Rivera[7], resume em poucas linhas o programa cubista: "Pintar objetos que coubessem numa mesa de café. Extrair substância plástica de frutas e violinos, despertadores e mesas de canto, baralhos e jornais, sem esquecer dos violões e das garrafas de Anís del Mono – únicas concessões de Picasso aos espanholismo".

Existe, no momento atual, algo que se poderia chamar a "interpenetração das artes". A arquitetura e a escultura invadem o campo da pintura nova, que persegue uma tendência volumétrica, por sua vez a pintura (ou melhor, o desenho) e a arquitetura invadem o campo da poesia com seus métodos e formas de expressão.

A novidade de imagens se apresenta espontaneamente na poesia com as novas descobertas e novas normas da vida. As realidades sociais e mecânicas são suas fontes.

A introdução do internacionalismo na poesia do momento conta com dois fatores, além da já mencionada propaganda marxista: a paixão pelo estudo dos povos e das raças e o aperfeiçoamento dos meios de transporte, dos quais não podiam dispor nossos antepassados. A adaptação do haicai japonês à estrutura do poema e a incorporação do

7. Artigo reproduzido nesta antologia, p. 547.

humorismo saxão e do fantasismo francês à nova sensibilidade são as características do internacionalismo da vanguarda.

O infantilismo compreende a religiosidade e a atração pelo esporte. Uma religiosidade que é muito mais pantofilia, ou seja, estado de ânimo que tende à personificação das coisas como a expressão mais alta de amor universal. Nos poemas de vanguarda leremos: "riso vendedor de laranjas", "rabanete coroinha", "as chaminés arengam para os astros", "os postes sargentos", "asnos camaristas" etc.

Quanto à atração pelo esporte, bons exemplares são, na nossa América, Fernán Silva Valdés domando potros a laço, Parra del Riego cantando o futebol, Alejandro Peralta fazendo suas excursões andinas, Maples Arces escrevendo "sua canção no aeroplano".

Halina Izdebska, no seu comentário de *L'Esprit Nouveau* sobre a poesia russa atual, enumera as seguintes características:

1. Acessibilidade da poesia às massas.
2. Meios democráticos de expressão.
3. Sentimento da solidariedade cósmica.
4. Misticismo às avessas ou ateísmo.

Essas linhas podem-se aplicar em geral à poesia de vanguarda. O vanguardismo sul-americano rompe com a herança simbolista, com a faustosidade falsa do modernismo, com a retórica e artificiosidade. Nada de música comum, nada de historinha, nada de pessimismo romantizante.

Os novos valores se propõem a fazer da poesia um fator da vida, um colaborador da obra multitudinária. Na poesia de vanguarda de todos os países, pode-se notar o que se tem chamado de "atrofia da vida pessoal". O *Eu* não-transcendental e limitado cede seu campo. O conjunto social é uma formação madrepórica de individualidade. Impõe-se como diretriz a filosofia do grupo.

O ateísmo, o internacionalismo e o humorismo adquirem grande relevo na geração russa da Revolução: Kazine, Guerassimof, Ana Achmatova, Cherchenevitsch, Marina Tsevetoieva. O sentimento de solidariedade com o mundo está admiravelmente expressado no poema "Saudai a Manhã da Revolução" de Kamensky.

MAIS CARACTERÍSTICAS

Folheando vários estudos sobre o vanguardismo, achamos páginas seletas de Contreras, de Mañach, de Regino Botti, de Vallejo. O escritor peruano César Vallejo, num requisitório contra o vanguardismo[8], assinala como características da nova poesia alguns pontos essenciais:

8. "Contra o Segredo Profissional [...]", reproduzido nesta antologia, p. 551.

1. Nova ortografia.
2. Nova caligrafia de poema.
3. Novos assuntos.
4. Novas imagens.
5. Nova consciência cosmogônica da vida.
6. Nova sensibilidade política e econômica.

Temos que fazer a ressalva de que nem a nova ortografia, nem a nova caligrafia do poema devem ser consideradas como verdadeiras características, já que não são reformas feitas para subsistir mas sim reclames para atrair atualmente a atenção do grande público para a obra de arte. Os novos assuntos têm sido a preocupação da poesia em todos os tempos e, no que diz respeito às novas imagens, é natural que estas apareçam conforme vai-se enriquecendo o mundo material com os avanços do maquinismo e os experimentos da ciência. Também nos compraz assinalar no citado requisitório que o que se qualifica na nova poesia como "consciência cosmogônica da vida" é mais precisamente o já mencionado "sentimento de solidariedade para com o mundo", e que esse postulado poético não somente se estende "dos trens estelares de Laforgue e da fraternidade universal de Hugo, até Romain Rolland e Blaise Cendrars", mas também que seguirá agitando a consciência humana e, em conseqüência, alimentando a obra artística em todos os tempos. Estamos de acordo com seu último item: "Nova sensibilidade política e econômica". O espírito democrático e burguês cede lugar ao sentimento coletivista integral. Mas o escritor peruano concede duração a esta sensibilidade somente até o movimento surrealista. É necessário, pelo contrário, projetá-la até a realização de uma nova ordem social, na qual as novas formas de vida gerem inquietações de outro caráter e portanto diferentes orientações no plano espiritual.

Francisco Contreras, num estudo publicado em Paris, destaca com notável acerto o primitivismo, o humorismo e o internacionalismo ou cosmopolitismo como as características transcendentais da literatura nova. Também enumera a psicologia integral, a fantasia, a hostilidade à retórica, e a surpresa; e como características ocasionais: o afã pelas coisas e atividades mecânicas, máquinas, bonecos, cinematógrafo, automobilismo, aviação, o amor pela forma geométrica à maneira cubista, o estilo artificiosamente obscuro, a suplantação da pintura pelo esquema.

A VANGUARDA COMO DEPURAÇÃO

A realidade é que as escolas de vanguarda depuraram a lírica sul-americana dessa eterna poesia de jogos florais a que estávamos acostumados e a livraram do provincianismo cândido ao qual a mantinham condenada as normas anteriores. Como a proa de um navio, a poesia nova vai abrindo rotas inéditas e inaugurando horizontes com

Ramón Gómez de la Serna, "Lo Nuevo", em Ismos, *1931*

rumo voltado para continentes inexplorados ainda pelo espírito. O produtor de beleza ganhou em disciplina intelectual e em toque humano e entrou no atual clima literário do mundo.

Todas as mais recentes denominações, como *nativismo* (Uruguai-Argentina), *estridentismo* (México), *runrunismo* (Chile), *titanismo* (Brasil), *indigenismo* ou *andinismo* (Peru-Equador) caem dentro das linhas gerais da poesia de vanguarda. Referimo-nos somente ao movimento sul-americano, já que na Espanha o vanguardismo significa a volta à tradição dos melhores tempos, através das trilhas gongorinas e tomando como guia a maneira dos clássicos e dos místicos[9]. A poesia se despoja de toda a influência estrangeira e volta a ser "radicalmente espanhola". Retorna-se à romança, ao cântico, aos êxtases, ao mito dos anjos. Federico García Lorca, Rafael Alberti, que está evoluindo agora para uma maior liberdade, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén são os poetas maiores do vanguardismo espanhol. Só na Argentina, um pouco no México e muito em Cuba, apareceram no seu tempo alguns continuadores deste movimento. Mas, em geral, a poesia sul-americana de vanguarda persegue rumos mais amplos, procura um toque mais humano e mais livre e orienta-se para uma estética de conteúdo social.

9. Carrera Andrade, ao se referir à vanguarda espanhola, deixa de lado o ultraísmo espanhol para remeter à geração de 27 (Lorca, Alberti, Guillén e outros).

¡POR UN ARTE REVOLUCIONARIO INDEPENDIENTE!

Manifiesto de
ANDRE BRETON
Y DIEGO RIVERA

tensões ideológicas

Página anterior, à esquerda: Manifesto de Breton e Rivera, México, 1938. À direita: Ilustração do jornal El Machete.

Estética Vanguardista e Revolução

• [Roberto A. Ortelli, Brandán Caraffa, Roberto Smith, Homero H. Guglielmini], "Reacionários? Pouco Definidos?" (1923) • Pedro Henríquez Ureña, Resenha da *Antologia da Poesia Argentina Moderna* (1926) • José Carlos Mariátegui, "Arte, Revolução e Decadência" (1926) • Magda Portal, "Andaimes de Vida" (1927) • Roberto Mariani, "A Extrema-Esquerda" (1927), "*Martín Fierro versus* Yrigoyen" (1928) • Serafín Delmar, "Poetas da Revolução Mexicana: M. M. Arce, G. L. Arzubide, G. Cruz" (1928) • César Vallejo, "Anotações" (1928), "Literatura Proletária" (1928) • Oswald de Andrade, "Prefácio a *Serafim Ponte Grande*" (1933) • Pablo Neruda, "Sobre uma Poesia sem Pureza" (1935) • Diego Rivera, André Breton, [León Trótski], "Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente" (1938) • Jorge Luis Borges, "Um Caudaloso Manifesto de Breton" (1938)

DILACERADA ENTRE o questionamento estético resultante da proliferação dos ismos *e as conseqüências da Primeira Guerra e das revoluções no México e na Rússia, a década de 1920 caracteriza-se por uma fecunda confluência de fatores que levam a um renascimento da antiga polêmica entre os adeptos da "arte pela arte" e os da "arte engajada". Na América Latina, esse confronto está na origem dos textos apresentados a seguir, os quais têm por denominador comum a procura e a justificativa de um sentido histórico-social para a atividade artística.*

O editorial do primeiro número da revista Inicial *provoca uma grande comoção nos meios intelectuais portenhos. Em novembro de 1923, no artigo de abertura do segundo número, "Reacionários? Pouco Definidos?", os editores (R. Ortelli, B. Caraffa, R. Smith e H. Guglielmini) tentam se defender das acusações contidas no título. Mesmo assim, consideram a classe operária uma "revolucionária de opereta", o marxismo uma "traição bolchevique", e acreditam na ciência como um valor inquestionável, acima das ideologias. Atacam Nietszche e Lugones, a quem não hesitam em chamar de "curiosidade psicopatológica, que representa um grande perigo de ordem espiritual". Mais grave, contudo, é o caráter explicitamente anti-semita do editorial. Embora esse texto não se enquadre no contexto da dicotomia "arte" e "realidade", fica bem evidente a tendência conservadora e racista da direção da revista, não encontrada em nenhuma outra publicação da época.*

A necessidade de etiquetar autores, numa espécie de patrulha ideológica, já aparece na resenha, escrita por Pedro Henríquez Ureña, da Antología de la Poesía Argentina Moder-

na *(1926), de Julio Noé. Ureña faz uma crítica erudita, de preocupações estetizantes, que culmina numa espécie de mapa ou árvore ideológica, na qual os autores são classificados segundo suas posições de "esquerda" ou de "direita". No topo da árvore, encontra-se Rubén Darío, o único a conquistar um lugar no centro das duas tendências. Contudo, além de maniqueísta, Ureña faz uma compartimentalização da cultura que não prima pela coerência. Evar Méndez, diretor de* Martín Fierro, *aparece à esquerda, em oposição a Girondo, Córdova Iturburu e González Lanuza, embora todos pertençam ao mesmo grupo. Mais estranho ainda é o fato de González Tuñón, vinculado ao grupo socializante de* Boedo, *estar à direita, ao passo que Ricardo Güiraldes, representante da oligarquia argentina, é colocado no lado esquerdo. Lugones é situado na extrema-esquerda, na mesma época em que se manifesta a favor de Mussolini e defende uma estética parnasiana. Borges está à direita, no momento em que apóia publicamente a candidatura à presidência de Hipólito Yrigoyen. Aliás, a nota* "Martín Fierro versus *Yrigoyen", publicada em* La Pluma *de Montevidéu, discute a causa política da "morte" de* Martín Fierro *e documenta o papel de liderança desempenhado por Borges, tanto na candidatura de Yrigoyen (que acaba ganhando a eleição), quanto na ruptura final da famosa revista.*

O artigo de Roberto Mariani, "A Extrema-Esquerda", de 1927, dá continuidade às reivindicações antecipadas anos antes em Martín Fierro. *Além de traçar um esquema maniqueísta das tendências ideológicas da produção cultural argentina do momento (embora muito mais coerente que o mapa de Ureña feito no ano anterior), Mariani contrapõe as escolas de Florida e Boedo*[1]. *Sua recusa da "arte pura" vem corroborada pela oposição ao ultraísmo e ao uso gratuito de metáforas praticado por este grupo literário. Roberto Mariani não dispensa o uso da metáfora, mas acredita que esse artifício retórico "deve estar subordinado ao assunto, à composição", sem se transformar em um fim em si mesmo.*

Os artigos dos peruanos Magda Portal (segundo Mariátegui, a primeira poetisa peruana) e Serafín Delmar [Reynaldo Bolaños] caracterizam-se por suas posições políticas muito marcadas e certo tom panfletário. Serafín Delmar tem uma visão pan-americanista do processo revolucionário, identificando no México a "esperança da América indígena". Curiosamente, ele faz uma das raras menções ao estridentismo mexicano, do qual cita alguns poemas. Também Magda Portal participa dessa linhagem crítica, qualificando a arte pela arte como algo "estéril" e "decadente", declarando seu apoio a Amauta *e definindo-se como um "soldado da Revolução Social".*

No ensaio "Arte, Revolução e Decadência", Mariátegui reflete sobre as relações entre arte e revolução. Muito mais ponderado e sutil que os anteriores, acredita, como Maiakóvski, que as transformações formais são insuficientes para uma verdadeira revolução na arte, e

1. Ver capítulo "Boedo *versus* Florida", e mais comentários sobre esse artigo nas pp. 577 e ss.

que os artistas não podem se desvincular do processo político, da "trama da história". Mais ainda, nessa etapa heróica de sua produção, prevalece a convicção de que a obra de arte deve ser principalmente referencial: "Nesta época de decadência de uma ordem social – e por conseguinte de uma arte – o dever mais imperativo de um artista é a verdade. As únicas obras que sobreviverão a esta crise serão aquelas que constituam uma confissão e um testemunho"[2]. Tendo vivido na Itália e acompanhado a evolução das vanguardas, Mariátegui exalta, por se preocuparem com o social, o futurismo russo (em detrimento do italiano), o surrealismo e a poesia de César Vallejo. Também investe contra a "arte decadente", devido ao seu caráter fragmentário e ao sentido de desagregação. Ataca Ortega y Gasset e Huidobro, que "acha[m] que arte é independente da política". Nos ismos dos anos 1920, que ele testemunha com grande intensidade, o pensador peruano não cessa de procurar uma unidade estética atrelada a um finalismo de ordem social.

Após mudar-se para Paris em 1923, César Vallejo faz três viagens à União Soviética. Comenta com orgulho: "Fui à Rússia antes de qualquer outro"[3]. Os trechos apresentados a seguir são frutos dessas viagens e fazem parte de seu "livro de pensamentos", publicado postumamente em dois volumes com os títulos de Contra el Secreto Profesional *e* El Arte y la Revolución. *As páginas selecionadas são uma arguta reflexão sobre os vínculos entre a arte e a revolução, apoiando-se para tanto no pensamento de Rosa Luxemburgo: "Para o verdadeiro artista, pouco importam as opiniões políticas. O que conta é a fonte de sua arte e de sua inspiração, não o fim consciente que o artista se propõe e as fórmulas especiais que aconselha". Para Vallejo, a coincidência entre revolução artística e revolução social só ocorre como fato excepcional, já que "há uma revolução em literatura (que não é necessariamente revolucionária em política: Proust, Giraudoux, Morand, Stravinski, Picasso) e há uma revolução em literatura (que é necessariamente revolucionária em política: Prokofiev, Barbusse, Diego Rivera)".*

Numa questão tão delicada como esta, e para um temperamento tão radical como o de Vallejo, sua postura ponderada se contrapõe a qualquer maniqueísmo, levando-o a reconhecer valores artísticos intrínsecos, sem necessariamente vinculá-los a programas revolucionários. Um momento raro de humor é o teste que Vallejo aplica a um "fanático da arte a serviço da causa social", pedindo-lhe para ouvir um trecho de música de um autor desconhecido, a fim de que seu interlocutor responda rápido "se essa música é revolucionária ou reacionária, classista ou socialista, proletária ou burguesa".

2. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, p. 303.
3. *El Arte y la Revolución*, p. 9. As viagens de Vallejo à União Soviética foram realizadas em 1928, 1929 e 1931, esta última por ocasião do Congresso Internacional de Escritores em Moscou. Daí sua reportagem *Rusia en 1931. Reflexiones al Pie del Kremlin*. O texto *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, de 1932, foi publicado pela primeira vez em 1965.

O artigo "Literatura Proletária", redigido em Paris, foi publicado originalmente no Mundial *de Lima, em 21 de setembro de 1928. É uma reflexão sobre a decisão da VAPP (Associação Pan-Russa dos Escritores Proletários), de 1º de julho de 1925, promulgando a existência da literatura proletária, em que "a ditadura do proletariado é incompatível com a dominação de uma literatura não proletária". Nesse artigo, Vallejo tenta conciliar suas opiniões políticas, pautadas pelas doutrinas oficiais do Partido Comunista russo, com as suas convicções artísticas.*

De maneira paradoxal, Vallejo defende o princípio de que o Estado deve submeter a arte a seus interesses e utilizá-la para fins políticos. Por outro lado, e para justificar sua posição de escritor, opõe sua "condição de homem" à sua "condição de artista". Enquanto cidadão, ele aceita a intromissão do Estado na produção artística; enquanto artista, ele refuta o papel da arte definida por decreto governamental: "Não aceito nenhuma palavra de ordem ou propósito, próprio ou estranho, que, ainda que respaldado na melhor das intenções, coloque minha liberdade estética a serviço desta ou daquela propaganda política". De temperamento original e rebelde, Vallejo tentou conciliar o inconciliável ao se defrontar com a opção entre liberdade de criação e arte por encomenda política. O artigo surpreende, pois revela o grande conhecimento que Vallejo tinha dos escritores e críticos russos da época, assim como a atualização de suas informações sobre a assim denominada literatura proletária.

No prefácio ao romance Serafim Ponte Grande, *Oswald de Andrade faz uma crítica social do Brasil e um implacável auto-retrato, numa inconfundível linguagem virulenta e irreverente. Ao contrário dos outros textos aqui apresentados, que se caracterizam pela argumentação lógica, esse documento mistura a crítica social, histórica e literária à autocrítica e à autobiografia. Embora* Serafim Ponte Grande *tenha sido concluído em 1928, seu prefácio é de 1933, ano da publicação do romance. Esse intervalo de cinco anos é fundamental na evolução estético-ideológica do autor.*

A redação do Manifesto Antropófago e a publicação da antológica Revista de Antropofagia *ocorreram em 1928 e 1929. No mesmo ano de 1929, dá-se o* crack *da Bolsa de Nova York, que iria abalar a situação financeira de Oswald. Em 1931, este se filia ao Partido Comunista (com o qual romperá apenas em 1945) e publica, junto com Patrícia Galvão, a Pagu, o panfletário jornal* O Homem do Povo. *Em 1933, Oswald investe, com a radicalidade que sempre o caracterizou, contra a sociedade brasileira e contra si mesmo. Chega mesmo a negar o romance por ele próprio apresentado[4]. Encontra-se naquele momento, segundo afirma no prefácio, "possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na*

4. Na página de ante-rosto da primeira edição de *Serafim Ponte Grande*, em vez de relacionar as "obras publicadas", Oswald lista as "obras renegadas", entre as quais o próprio romance em questão. Cf. Oswald de Andrade, *Obras Completas*, vol. 2, p. 97.

Revolução proletária". Há uma espécie de mea culpa por ter ignorado Marx durante tanto tempo e por pertencer à burguesia. Oswald tenta justificar o seu passado: "A situação 'revolucionária' desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!". Esse texto, definido por Haroldo de Campos como "um dos mais impressionantes documentos do nosso modernismo"[5], apresenta um Oswald que renega a poesia e o romance experimental, a fim de se lançar na ficção social e no teatro de tese.

"Sobre uma Poesia sem Pureza", texto de apresentação de Pablo Neruda (1904-1973) para a revista Caballo Verde para la Poesía (por ele dirigida de outubro de 1935 a janeiro de 1936), tem por alvo a "poesia pura". Originalmente formulado por Paul Valéry, o conceito teve difusão através da obra do abade Henri Bremond, La Poésie Pure (1925)[6]. A "poesia pura" alude ao sentido da arte pela arte, ou arte destinada unicamente à fruição, mais preocupada com os processos formais do que com os conteúdos. Suas repercussões na América Latina se fazem notar especialmente no período inicial das vanguardas. Vicente Huidobro, nos primórdios do criacionismo, tentou evadir-se de tudo aquilo que não conduzisse ao sentido puro da poesia: "Nossa divisa foi um grito de guerra contra a anedota e a descrição, esses dois elementos estranhos a toda poesia pura [...]", afirma ele em entrevista a Ángel Cruchaga em 1919[7]. Também Oswald de Andrade, na época do Manifesto da Poesia Pau Brasil, não se distancia muito desta formulação, ao afirmar que "Nossa época anuncia a volta ao sentido puro". Tanto Huidobro quanto Oswald de Andrade vêem a "poesia pura" como oposição à retórica finissecular.

Só em fins dos anos 1920 passou-se a considerar como "poesia pura" toda manifestação poética que não tivesse preocupações sociais. José Carlos Mariátegui, em "Aniversário e Balanço" (p. 329), ao afirmar em fins de 1928 que a revista "Amauta não é um divertimento nem um jogo de intelectuais puros", percebe com clareza a evolução do estético para o ideológico: "'nova geração', 'novo espírito', 'nova sensibilidade', todos estes termos envelheceram". Uma boa definição dessa postura é dada por Roberto Mariani ("A Extrema-Esquerda"): "Não aderimos à teoria da arte pura no sentido estrito, limitado e estranho que ela tem em Buenos Aires, porque descobrimos nela frivolidade e limitação. Para nós a arte é pura na medida em que não é tendenciosa; e hoje ela já não o é"[8]. O Manifesto por uma Arte

5. "Serafim: Um Grande Não-Livro", em Oswald de Andrade, *Obras Completas*, vol. 2, p. 125.
6. Ver D. J. Mossop, *Pure Poetry. Studies in French Poetic Theory and Practice. 1746 to 1946*, e Henry W. Decker, *Pure Poetry, 1925-1930. Theory and Debate in France*.
7. "Conversando con Vicente Huidobro (1919)", em René de Costa (org.), *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, p. 63.
8. No livro de Luis Monguió, *La Poesía Postmodernista Peruana*, o crítico peruano divide os dois últimos capítulos do livro de forma antinômica: "A Poesia Social Peruana" e "A Poesia Pura no Peru". Também Emir Rodríguez Monegal, em *Mário de Andrade/Borges*, p. 34, ao se referir à polêmica Florida *versus*

Revolucionária Independente (1938) põe um ponto final na questão: "está muito longe de nossa mente querer ressuscitar uma pretensa 'arte pura' que, ordinariamente, serve aos fins impuros da reação".

Nesse sentido, o texto de Neruda é uma verdadeira declaração de engajamento político cujo conteúdo não deixa margem a dúvidas sobre o sentido da "poesia sem pureza". Trata-se de uma poesia comprometida com a realidade ("a confusa impureza dos seres humanos"), principalmente quando se sabe que a revista por ele dirigida tem sede em Madri, em 1935, às vésperas da Guerra Civil Espanhola, quando Neruda ocupava o cargo de cônsul do Chile. Apesar da guerra à "impureza poética", o título da revista não deixa de evocar o surrealismo (com ressonâncias de Residencia en la Tierra*). Mais ainda, o título* Caballo Verde *poderia ser uma herança diluída do importante almanaque* Der Blaue Reiter *(*O Cavaleiro Azul*), revista do expressionismo alemão, de 1912. Impressa na tipografia do poeta Manuel Altolaguirre, dela participaram figuras centrais da geração de 27: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, entre outros. Em* Confieso que He Vivido*, Pablo Neruda dedica com nostalgia algumas páginas à revista. Assim termina a sua rememoração:*

> *O sexto número de* Caballo Verde *ficou na rua Viriato sem ter sido paginado ou costurado. Estava dedicado a Julio Herrera y Reissig – o segundo Lautréamont de Montevidéu – e os textos que em sua homenagem escreveram os poetas espanhóis lá ficaram, plasmados com a sua beleza, sem gestação nem destino. A revista deveria aparecer a 19 de julho de 1936, mas aquele dia a rua cobriu-se de pólvora. Um general desconhecido, chamado Francisco Franco, rebelou-se contra a República em sua guarnição da África*[9].

Os últimos textos aqui apresentados, ambos de 1938, mostram o desenvolvimento complexo das relações entre arte e compromisso social. Naquela época, Stálin já se encontra consolidado no poder. Trótski, desterrado por Stálin em 1929, busca em 1937 asilo no México, onde seria assassinado três anos depois. A Guerra Civil Espanhola chegava ao fim, Guernica fora bombardeada em 1937, as Brigadas Internacionais retiravam-se e triunfava o franquismo; Hitler dava início ao seu avanço vertiginoso. Breton, como muitos dos surrealistas que se exilaram na América, vai ao México em 1938 ao encontro de Trótski. (Surpreendentemente, nesse mesmo ano ainda se realiza a Exposição Internacional do Surrealismo em Paris.) Desse encontro surge o Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, aqui reproduzido, que, embora tenha sido assinado apenas por André Breton e Diego Rivera, contou com a

Boedo, define os grupos de forma maniqueísta: "Em 1927, a nova candidatura de Yrigoyen dividiu os martinfierristas: os *comprometidos* ficaram com Borges e os poetas *puros* com Girondo" (grifo meu).

9. *Confieso que He Vivido. Memorias*, p. 165.

colaboração de León Trótski[10]. *O texto é um veemente repúdio ao totalitarismo de Hitler e Stálin, e os autores não hesitam em comparar a Alemanha à Rússia.*

Se, por um lado, o texto reforça o princípio da liberdade de criação artística ("a livre eleição de seus temas e a absoluta ausência de restrições no que diz respeito ao campo de suas explorações constituem para o artista um bem que ele tem direito de reivindicar como inalienável [...] Nenhuma autoridade, nenhuma constrição nem o menor traço de ordens"), por outro ele se manifesta contra a "arte pura" e declara que "a tarefa suprema da arte na nossa época é a de participar consciente e ativamente da preparação da revolução". A partir daí, é sugerida a criação da Federação Internacional da Arte Revolucionária (FIARI), destinada "à reunião de todos os artistas revolucionários, para servir à revolução com os métodos da arte".

Essa espécie de rappel à l'ordre *(para usar a expressão de Jean Cocteau) causa em Borges indignadíssima reação, em "Um Caudaloso Manifesto de Breton". Da maneira mais pejorativa, Borges identifica o texto de Breton, Rivera e Trótski aos manifestos dos anos 1920, repudiando-os por aquilo que eles representam de autoritarismo cultural e de imposição de projetos estéticos coletivos inibidores da iniciativa individual. De fato, é contraditório propor uma "arte revolucionária independente" e, ao mesmo tempo, defender a aglutinação de artistas numa federação, baseada na oposição à "arte pura" e na preparação do artista para a revolução. Borges foi um fervoroso antinazista*[11]*, ou seja, não é por falta de uma posição política clara em plena guerra que ele se manifesta contra esse texto. Para o autor do "Tema del Traidor y del Héroe", não parece haver tantas diferenças entre os argumentos que os signatários do manifesto tentam contestar e suas próprias premissas. O artigo de Borges, de 1938, é de uma assombrosa coragem.*

10. Em sua *Histoire du Surréalisme*, p. 174, nota 2, comenta Maurice Nadeau: "Redigido em grande parte por Trótski, Rivera somente emprestou o seu nome para este assunto". Opinião diferente é a do crítico mexicano Luis Mario Schneider em *México y el Surrealismo (1925-1950)*, pp. 154-155: "Incluo [o manifesto] outorgando a paternidade não a Breton e a Trótski – como afirma o surrealista –, ou a Trotski apenas, como pretende Deutscher ou os editores de suas *Obras Completas*, mas a Breton, a Rivera e a Trótski, pois de alguma maneira os três foram indiscutivelmente os seus autores".
11. Ver, em especial, contos como "Deutches Requiem", "El Milagro Secreto" ou o contundente artigo "Definición de Germanófilo".

CABALLO
VERDE
PARA LA
POESIA

DIRECTOR: PABLO NERUDA

IMPRESORES: CONCHA MENDEZ Y
MANUEL ALTOLAGUIRRE. MADRID.

NUM. 1 - OCT. 1935

Capa de Caballo Verde para la Poesía *1, Madri, 1935.*

Reacionários? Pouco Definidos?[12]

[Roberto A. Ortelli, Brandán Caraffa, Roberto Smith, Homero H. Guglielmini]

Inicial tem sido discutida. Em todos os círculos tem provocado certo furor saudável. Para os que acreditamos que a luta é a mais alta escola da juventude, sermos discutidos equivale ao melhor dos triunfos. Por isso levantamos a luva atirada sub-repticiamente de certos cenáculos.

Fomos tachados de reacionários, com base em nossas opiniões sobre a política operária e alguém especificou que nestes *momentos* quem não estiver com a *revolução* – leia-se *bolchevismo* – está com a burguesia. Pois bem, *nestes momentos* os intelectuais experimentam um fenômeno bem curioso. Desde que Ortega y Gasset lançou a moda da tessitura novecentista, todos falaram de um positivismo superado. Mas ao mesmo tempo que se libertaram *do fato*, reagiam violentamente contra toda suposta metafísica ou apriorismo, de que se acreditava serem sustentadores. Nesta atitude mental foram *revolucionários* antes da guerra, sem mais nem menos fundamento que um Saint-Simon ou Fourier. Sua argumentação se baseava numa fé cega na teologia marxista e num profundo amor pela humanidade. Todos os dois motivos sentimentais, e o primeiro quase que totalmente metafísico. *Nesses momentos*, podia-se ser revolucionário sem arriscar as posições ganhas e assistindo aos banquetes diplomáticos. Ainda se acreditava na sociologia de gabinete e se podia discutir nas tertúlias sobre as etapas lógicas da sociedade comunista. Hoje tudo mudou. O mundo é um gigantesco laboratório, onde se liquida tudo que é falso e se aceita somente o viável. É necessário, então, pôr nossa inteligência ao compasso dos fenômenos e observar friamente, com espírito científico, a liquidação de contas que faz a vida das teorias e dos sistemas. É admirável ter superado o positivismo, mas entre isso e esquecer por completo o espírito científico há um abismo de retrogradação intelectual. Descartes, que viu o verdadeiro sentido filosófico da ciência, não esquecia jamais que ela se baseava em novas percepções. Sem uma verdadeira cultura filosófica e científica, corre-se o perigo de fazer teologia e dialética escolástica em pleno laboratório. Se alguém nos demonstrasse cientificamente que o fascismo é a única forma possível de organizar os povos, o mais honrado seria aceitar a verdade e preferir a relativa felicidade que ele nos daria, ao crime de combater e fazer derramar sangue, por um sentimentalismo equivocado e jamais realizável. Teremos medo, como Renan, de possuir a verdade por pressenti-la demasiado amarga? Mas, felizmente para a espécie humana, a ciência nos abre a cada dia novos caminhos para a justiça e com ela podemos assegurar que o fascismo e

12. Publicado em *Inicial* 2 (nov. 1923), pp. 3-8 [Tr. NMG, ARL, RPV].

a reação burguesa são apenas espasmos distintivos dessa euforia póstuma que vigoriza por um instante toda agonia.

Fomos tachados de reacionários por sermos fiéis aos ditames da nossa cultura, observarmos a guerra e a revolução russa fria e metodicamente e, pondo barreiras ao nosso ímpeto sentimental, aceitarmos a realidade política que elas nos plasmaram. E a ciência não é nem reacionária nem revolucionária. Pasteur, quando entrava em seu laboratório, deixava na porta suas crenças religiosas. O espírito científico é a única atmosfera de dignidade e de progresso que o homem pode respirar.

E nosso país se caracteriza, até este instante de sua evolução cultural, por uma falta absoluta de senso de pesquisa e de serenidade subjetiva. Em meio a uma anarquia educacional absoluta, nós, jovens, nos formamos à sombra dos velhos improvisadores de nossa feira cientificista. E, se nos valores de nosso universo consideramos a inteligência como o primeiro degrau que nos liberta da animalidade, é necessário reconhecer suas modalidades e aceitar heroicamente a ciência, sua mais pura manifestação.

Com este sentido altruísta da ciência, os verdadeiros reacionários são aqueles que, classificando-se de intelectuais, prescindem por completo do sentido histórico dos fenômenos humanos – falha capital de Nietzsche, o maior dos reacionários –, sem levarem em conta as transformações profundas que a mentalidade do homem sofre pressionada pelos fatos, continuam embaralhando disparatadamente os mesmos motivos que excitavam a personalidade antes da guerra. Assim, é dupla sua profanação científica, posto que o mundo não se transformou apenas no seu mecanismo externo, mas também a personalidade adquiriu modalidades surpreendentes que é necessário apreciar e discutir. Há outra atitude mental tão perigosa quanto esta, que se estende à sombra de um diletantismo fulminante. Em culturas incipientes e devido à falta de divisão do trabalho, que traz consigo a intensa vida do espírito, os artistas de talento costumam ocupar o primeiro posto, geralmente, e desde que não se trate de grandes artistas, a falta de sentido filosófico caracteriza aqueles que Croce chamou de poetas secundários. Quando Schiller faz poesia pura, chega a pressentir a beleza. Mas quando tenta penetrar na bomba de vácuo da abstração e da ciência, dá a impressão de um menino fazendo travessuras muito seriamente em um observatório. No nosso país, por defeito de intensidade cultural, os artistas de talento pretendem ocupar o lugar que os pensadores e homens de ciência detêm no mundo. E isso não seria grave se fossem honrados o suficiente para declarar que suas opiniões não são nada mais que divulgação de artigos e de livros autorizados. Mas, com uma presunção que beira o desprezo para com as coisas do espírito, estão alertas à última novidade explorável e, donos das tribunas seculares, plagiam respeitáveis pensadores, artigos publicados dois dias antes nessas mesmas colunas. É o caso de Leopoldo Lugones, mentalidade interessantíssima para o prof. Freud, mas que para nós, além da curiosidade psicopatológica, representa

um grande perigo de ordem espiritual. Seus artigos dolorosamente pueris: "El Fracaso Ideológico" e "La Ilusión Constitucional" são uma prolixa reedição dos belos ensaios de Ortega y Gasset sobre "El Sentido Histórico de la Teoría de la Relatividad", todos publicados em *La Nación*. E o grande perigo está no seguinte fato: enquanto Ortega y Gasset, um dos espíritos mais cultos do Ocidente, recebe com certas reservas o pluralismo pessimista de Spengler, e só então dá os primeiros passos em sua interpretação filosófica da relatividade, Leopoldo Lugones, simples discípulo de Jules Laforgue e dos parnasianos, sem cultura filosófica nem científica de nenhum gênero, aceita dogmaticamente Spengler e já aplica o relativismo e seus malabarismos históricos. É tão perigoso, pois, o intelectual cego aos avanços da vida e da cultura, quanto o diletante ávido de dialéticas sensações.

Aqueles que nos chamavam de reacionários não fizeram mais que condenar-se a si mesmos. Quem ler nossas opiniões sobre política operária, encontrará perfeitamente especificados estes três pontos: 1°) "Que as muralhas capitalistas são artificiais a esta altura do progresso espiritual" (*Inicial*, número 1, p. 42); 2°) "Que o caso da Itália, de um ponto de vista filosófico, não pode mais do que nos angustiar, pois nos demonstra quão longínquo está ainda o dia da justiça. Mas considerado cientificamente nos interessa etc." (*Inicial*, número 1, p. 42), e 3°) "Que, embora a guerra tenha sido desastrosa para a civilização, liquidou para sempre a estabilidade burguesa e pôs o proletariado no caminho de Damasco" (*Inicial*, número 1, p. 42). Pode deduzir-se daqui uma mentalidade reacionária? A própria pergunta já é absurda. Como explicar, então, o mistério de tal qualificativo? Muito simplesmente. Tornamo-nos réus de lesa-majestade. Atacamos ao pontífice Marx e aos grandes *cardeais* do vaticano russo. Jogamos na cara desses revolucionários de opereta suas vacilações e seus retrocessos. Dissemos aos operários do mundo que a política operária com seus dirigentes intelectuais é o maior obstáculo que terão que vencer no dia em que desejarem unir-se para a grande batalha. Que o marxismo materialista é um lastro e não uma energia. Que por causa desse senso demasiado econômico do homem, os fantoches comunistas fizeram transações com a burguesia, dispondo de um exército proletário de dois milhões de homens e em momentos em que o terror paralisava a máquina capitalista. Que os dez anos de guerra demonstraram que o homem, mais que um ser de temperamento econômico, é um ser de temperamento religioso.

Que é necessário voltar os olhos para o grande Sorel e recordar que Napoleão, com um exército irrisório, dominou a Europa, porque a fé centuplicava cada soldado. Que é imperdoável a traição bolchevique, posto que jamais o mundo voltará a apresentar-se tão propício ao triunfo da revolução. Que de hoje em diante *revolução* já não é sinônimo de bolchevismo. Que é necessário fazer uma revisão fundamental da teoria comunista, posto que a marcha econômica do mundo nos surpreende com a realidade biológica do nacionalismo industrial. Que todos os sistemas já nascem fadados a caducar, que a vida

supera todas as formas e que permanecer na atitude mental de 1914 frente às tábuas marxistas é o maior dos reacionarismos.

Nada, talvez, nos tenha regozijado tão intimamente na época do aparecimento de *Inicial* quanto as amargas investidas e as despeitadas ironias com que o judaísmo, protegido atrás de sua profusa imprensa, recebeu nosso primeiro número.

É certo que já havíamos feito um balanço aproximado dos aplausos e hostilidades que haveriam de saudar nosso advento; mas jamais conseguimos imaginar que a perigosíssima aventura de fundar uma revista com fins combativos haveria de provocar tal tempestade no vespeiro intelectual judeu, cujos vespões maiores – como positivamente o sabemos – enristaram seus ferrões contra nós e saturaram a atmosfera que nos rodeia com seu asfixiante *foetus-iudaicus*. E alegremo-nos tanto mais, quanto mais envenenado e ágrio for o ataque, desde o silêncio de *La Nación* – onde se esconde um semitismo vergonhoso e covarde – até a insídia dos jornalecos israelitas que vagam pelos fundos das lojas dos trambiqueiros e pelos estúdios dos gazeteiros judaizantes. Esperávamos a resposta, e a resposta foi como esperávamos.

Até este momento, nosso antijudaísmo era nada mais que uma comprovação histórica da influência fatal que o espírito do Oriente exercera sobre a Europa. Compreendíamos que a civilização mediterrânea era um intento fervoroso de clareza paga. E como, apesar de Spengler, descobríamos na história uma continuidade indiscutível do espírito na direção de sua maior intensidade de expressão, havíamos tratado de esclarecer a posição dos personagens no drama. E a Europa, teatro da luta secular das duas civilizações, nos aparecia nesses momentos debatendo-se para libertar-se daquilo que para ela é sua mais perigosa doença. Mas esse estreito espírito de seita, tão feroz nos judeus que hoje se apinham nas salas de concerto, tal como era nas idades batalhadoras de sua raça, incapaz de compreender o espírito desinteressado do pesquisador curioso e ávido de sabedoria, encontrou em nossas páginas um ataque de que nós nem sequer suspeitávamos. E sua imprensa grosseira e bárbara nos trouxe a realidade do perigo judeu como mentalidade inadaptável ao espírito do Ocidente. Nossas relações com eles só podem ser de caráter guerreiro. A compenetração, a saturação, a simpatia, casto ácido que pule as consciências demasiado ásperas, estão além das duras tábuas de sua lei. Sua religião foi gravada sobre a pedra e foi sublinhada pelo calafrio hipnótico do raio.

Nós declaramos categoricamente que, apesar do que eles acreditam, *Inicial* jamais haveria saído se seu único objetivo tivesse sido combatê-los. Existem para nós coisas mais belas que a hora e a circuncisão; jamais duvidaríamos entre combater frente a frente um leão ou ter que esmagar a cabeça de uma víbora. Mas se eles se põem em nosso caminho, enroscados, amparados na moita das grandes e pequenas redações, teremos que dominar a repulsão que sentimos ante as pequenas e mesquinhas lutas, e afastar-nos algumas horas da beleza, nos antros grã-guinholescos dos modernos nibelungos.

Nós não desprezamos nenhuma classe de luta. Só desprezamos aqueles que *sonham* derrotar o inimigo. Venha pois a aurora plena do músculo leve. Nela se plantarão sob o sol as lanças promissoras da inicial vitória.

Resenha da Antologia da Poesia Argentina Moderna[13]

Pedro Henríquez Ureña

A antologia de Julio Noé torna-se, tão logo lançada ao mundo, uma obra indispensável em sua espécie. É constante a produção de antologias, totais ou parciais, da América Espanhola; mas este trabalho, que na França, Inglaterra ou Alemanha se estima próprio de homens sensatos, caiu entre nós no lodaçal dos vis ofícios. Exige valor, heroísmo literário, tirá-lo daí, quando se sabe que o trabalho honesto há de tropeçar e lutar na praça pública com a deplorável mercadoria de Barcelona. "A organização de uma antologia – acredita Julio Noé – não é empresa das mais árduas." Modéstia, talvez? Seu esforço não foi fácil, bem o sei. Na América, ele é promovido ao lado do de Genaro Estrada com *Poetas Nuevos de México* (1916). Tanto aqui, como lá, restringe-se a coleção à época que se inicia no *modernismo*, momento de irrupção e assalto contra a desordem e a preguiça romântica; tanto aqui, como lá, os textos são acompanhados de comentários breves e exatos sobre a vida do poeta, sua obra e a crítica que suscitou (nem sempre Noé alcança a precisão de Estrada: por que às vezes faltam datas na bibliografia?). Na Argentina, não entrou em eclipse total a clara tradição de Juan María Gutiérrez, cuja *América Poética* de 1846 – antes um herbário do que um jardim, porque o tempo estava favorável para as ervas e não para as flores – impressiona pela solidez da sua estrutura e pela feliz escolha de coisas de sabor e caráter, como os diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo. À obra de Julio Noé não faltam precedentes estimáveis nos últimos anos: a coleção de Puig, a de Barreda, as de Morales, úteis pela quantidade (exceto a de *Poetas Modernos*, boa em seu plano, em seu empenho de brevidade, mas modesta na escolha arbitrária). Nenhuma como a de Noé realiza o arquétipo orgânico e rotundo, elevando-se como torre de quatro corpos, onde a figura atlante de Lugones constitui sozinha o primeiro e sustenta os três superiores.

MAPA POLÍTICO

A obra incita a traçar o mapa político da poesia argentina contemporânea. O ponto de partida de Julio Noé é o ano de 1900: antes, entre os poetas da antologia, muito poucos

13. Publicado em *Valoraciones* 10 (ago. 1926) e reproduzido, com alterações, em Pedro Henríquez Ureña, *Obra Crítica*, pp. 305-308 [Tr. MLP].

tinham versos em livro; desses poucos livros, somente um era importante: *Las Montañas del Oro*, de Lugones (1897). Mas a "inauguração oficial" da poesia contemporânea na Argentina é a publicação das *Prosas Profanas* de Rubén Darío em Buenos Aires no ano de 1896. Darío representava então a ala revolucionária de toda a literatura em idioma castelhano. Pouco depois, com Lugones se destaca uma extrema-esquerda, especialmente a partir de *Los Crepúsculos del Jardín*, cuja ampla difusão em revistas, desde antes do início do novo século, provoca uma epidemia continental de sonetos à maneira de *Los Doce Gozos*: o contágio se vê nas *Harpas en Silencio*, de Eugenio Díaz Romero, livro de 1900; nessa época atravessou o Rio da Prata e faz ilustre vítima o uruguaio Herrera y Reissig. Em 1907, o surgimento de Enrique Banchs teve caráter de *acontecimento* como revelação pessoal, mas não modifica o mapa político: Banchs não é mais revolucionário do que Lugones. Por volta de 1915, quando surge Fernández Moreno, Darío já é "o centro", Lugones continua na esquerda, mas *Las Iniciales del Misal* dão a nota extrema. Simultaneamente, com *El Cencerro de Cristal* de Ricardo Güiraldes, anunciava-se, despertando ainda poucas suspeitas, a novíssima extrema-esquerda; em 1925 a vemos arrogante e frondosa em *Proa* e *Martín Fierro*. Durante os últimos anos, o incessante impulso dos grupos novos alterou as situações e as relações; Lugones já não nos pode parecer da esquerda mas sim do centro; e há poucos meses, com as suas declarações contra o verso livre da *vanguarda*, começa a se erigir em capitão das direitas[14].

SOBRA E FALTA

Borges acredita que sobram nomes na antologia; quando me entregam oitenta e sete, não regatearei a qualidade de quatro ou cinco. Lamento, sim, com Borges, a omissão de Norah Lange, nota fundamental do clarim de vanguarda e única mulher ativa nas esquerdas: a maioria das poetisas argentinas, fiéis à lei do sexo, refugia-se na ala conservadora; somente Alfonsina Storni ensaia audácias intermitentes. Com Francisco Piñero, desaparecido, poder-se-ia ter feito exceção à regra áurea do "livro publicado" (não se fez com Emilia Bertolé, que Deus a tenha?). Junto a estas omissões de poetas novos, discuto a do mais antigo dos poetas contemporâneos da Argentina, Leopoldo Díaz. É incorreto atribuir-lhe "notoriedade anterior ao movimento modernista"; seus *Poemas* (1896) são essenciais e típicos na era de *Prosas Profanas*, *Las Montañas del Oro* e a *Castalia Bárbara* de Jaime Freyre (1897). Temo que a supressão obedeça ao desejo de não alterar a arquitetônica estrutura de quatro corpos, de não cavar a sepultura de Lugones, nem roubar dele a sua solidão sustentadora. Nem por isso Noé deixou de

14. No *esquema político* anexo, não se pretende anotar todos os aspectos da poesia argentina: há os que, como Carriego ontem, ou Camino hoje, não se encaixam bem dentro das linhas da trajetória que vai do *modernismo* até a *vanguarda* destes dias [N. do A.].

encontrar acomodação – no segundo corpo da torre, espécie de sobreloja dedicada à história – para Fernández Espiro, simples romântico tardio, para Alberto Ghiraldo e para Manuel Ugarte, que até mesmo publicaram livros de poemas antes de *Prosas Profanas*[15].

ESCOLHAS

Excelente, na maioria das vezes, a escolha dos versos. Quando se compila todos os volumes do poeta – como em Fernández Moreno –, contemplamos num breve panorama todo o seu desenvolvimento espiritual. Fiel ao limite de 1900, a antologia não inclui nada de *Las Montañas del Oro*. Toque hábil é a inserção de *Los Burritos*, não publicados em livro por Lugones: pena que a qualidade não acompanhe a extensão e a singularidade! Por que o injusto desdém pelas *Odas Seculares*? De *Los Crepúsculos del Jardín* peço – para uma nova edição – os históricos *Doce Gozos* completos e não fragmentados para devolver-lhes a sua arquitetura de poema, de seqüência de sonetos, de acordo com a ilustre tradição italiana. E do *Libro de los Paisajes* peço a melhor paisagem, "Salmo Pluvial":

... El cielo azul estaba fragante de romero
y en los profundos campos silbaba la perdiz.

[... O céu azul estava fragrante de rosmaninho
e nos profundos campos assobiava a perdiz.]

15. Ghiraldo, *Fibras*, 1895; Ugarte, *Versos*, tomo de 1894, com carta de Núñez de Arce: Noé não o registra, nem mesmo menciona *Sonatina*, de 1898. Anteriores a 1900, são também dois volumes de Goycoechea Menéndez, as *Rosas del Crepúsculo* de Carlos Ortiz, 1898, e o folheto de Ángel de Estrada, *Los Espejos*, 1899, datas que a antologia omite. Os folhetos de Fernández Espiro, *Patria* e *Espejismos*, devem ser posteriores a 1900: do primeiro conheço uma edição sem data; do segundo, uma de 1922, talvez reimpressão. De Leopoldo Díaz conheço, anterior a *Poemas*, o folheto de 24 páginas, de 1894, *La Cólera del Bronce* e também *En la Batalla*, com versões italianas de C. F. Scotti: dois cantos românticos à moda de Hugo, como o próprio título denuncia. Mas os três *Poemas* são do pleno *modernismo* em assuntos, estilo e versificação. No ano seguinte, 1897, o seu volume de *Traducciones* traz textos de autores admirados pelos *modernistas*: Leconte (do qual se inclui uma carta, datada de 1889), Henri de Régnier, D'Annunzio, Poe; nada de Verlaine. No "segundo corpo" da antologia, a história literária ganharia com a presença de Carlos Alfredo Becúpor sua *plaquette* de "versos livres à maneira francesa", por volta de 1898, recordada por Darío, de Pedro J. Naón e de José de Maturana. Como dado histórico, recordarei os nomes de poetas, excluídos da antologia de Noé, que figuram na de Morales e Novillo Quiroga (1917): Juan Aymerich, Alfredo Arteaga, Emilio Berisso, Lola S. B. de Bourguet, Rafael de Diego, J. L. Fernández de la Puente, Domingo Fontanarrosa, Delfina Bunge de Gálvez, L. González Calderón, Arturo Giménez Pastor, Pedro González Gastellú, Maturana, Doelia C. Miguez, Naón, Domingo A. Robatto, Francisco Aníbal Riú, Amanda Zucchi, Nicolás Coronado, Daniel Elías, Hebe Foussats, Alejandro Inzaurraga, C. Martínez Paiva, José Muzilli, Salvador Oría (N. do A.].

Os nossos poetas contemporâneos não correm igual perigo que os seus antecessores: se privarmos Bello das suas duas "Silvas Americanas" e das suas apropriações de Victor Hugo, Olmedo do seu *Junín* e da sua *Miñarica*. Heredia do seu "Niágara" e do seu "Teocalli de Cholula", Andrade do seu "Nido de Cóndores" e da sua "Atlántida", Obligado do seu *Santos Vega*, reduzimo-los a uma pobreza irremediável. Mas nós que vivemos criando antologias hipotéticas, estamos sempre escolhendo, até mesmo tratando-se de poetas cuja obra é de qualidade uniforme. Sinto falta, em Capdevila, do seu "Nocturno a Job" (do *Libro de la Noche)*, que me parece seu grito profundo:

¿No me dijeron: ¡bebe!
y mi copa rompí?

[A mim não disseram: bebe!
e minha taça rompi?]

De Arrieta, suprimiria sem vacilar "La Preferida", maltratada presa de recitadoras transumantes, e reclamo a presença de "Canción de los Días Serenos" (de *Las Noches de Oro)*.

De Alfonsina Storni, pediria os "Versos a la Tristeza de Buenos Aires", água-forte de sabor único: a mesma cidade, que inspira Borges no seu *Fervor* tranqüilo e farejador de moço rico, enche de surda desesperança a mulher que entende de agonias, cinzenta como os monumentos e o chão das ruas, cinzenta como o céu de aguaceiro; visão inesperada, porém viva, de coisas muito próprias da América.

E de poetas menos populares quero recordar versos que faltam. De Evar Méndez, o seu melhor "Nocturno" (de *Las Horas Alucinadas*):

¿A qué país partir, alma enemiga,
multiforme y hostil ánima de las gentes?...

[A que país partir, alma inimiga, multiforme e hostil ânima dos povos?...]

De López Merino, um dos quatro poetas mais jovens da antologia (ao lado de Tallón, González Tuñón e Susana Calandrelli), pediria os versos de mais pessoal e afinada expressão, como "Mis Primas los Domingos...", "Libros de Estampas", talvez as "Estancias del Agua Espectacular".

Toda antologia faz revelações: à de Noé devo a de Pablo della Costa, e só lamento que lhe tenha concedido pouco espaço. A antologia poderia ter conseguido, e não conseguiu, fazer-nos outra revelação: Alberto Mendióroz, poeta *intelectualista*, muito desigual, mas com dois ou três traços duradouros, como "Spleen":

... Una puerta, al cerrarse, quiebra el cosmos. Y nuevo
soñar y divagar... Me parece que llueve.

[Uma porta, ao fechar-se, quebra o cosmos. E novo/ sonhar e divagar... Me parece que chovo.]

E a antologia poderia ter contemplado o público sagaz com a revelação completa de Ezequiel Martínez Estrada, outro poeta intelectualista, com ricos dons expressivos que Mendióroz não alcançou, e pulcro inimigo das feiras de vaidade, como Pablo della Costa. O seu poema *Argentina* é visão de síntese espontânea não alcançada pelo *Canto* de Darío. E nos seus *Motivos del Cielo* há três poemas que ponho em minhas antologias hipotéticas: o "Zodíaco", "Copernicana", e particularmente "El Ciclo del Día".

Escala de valores? Fica para outra vez. Digamos apenas, agora, que a antologia argentina de Julio Noé é como um vasto afresco nacional com cuja riqueza somente podem competir agora, entre os povos espanhóis, o México (muito menos rico, entretanto, em poetas jovens) e a Espanha, com maior caudal de emoção na sua poesia, mas não com mais vigor imaginativo nem mais invenção de formas e expressões.

Rubén Darío
1896
Lugones
1897
Banchs
1907
Evar
Méndez
1910
Capdevilla
1911
Arrieta
1910
Lazcano
Tegui
1910
Fernán
Félix de
Amador
1910
Díaz
Romero
1900
Ernesto
Mario
Barreda
1902
Mario
Bravo
1908
Marasso
1911
Héctor
Pedro
Blomberg
1912
Juan
Carlos
Dávalos
1912
Ricardo
Güiraldes
1915
Fernández
Moreno
1915
Pablo
della
Costa
1915
Mendióroz
1915
Alfonsina
Storni
1916
Rosa García
Costa
1917
Alfredo
Bufano
1917
Martínez
Estrada
1918
Delheye
1917
Pedro
Miguel
Obligado
1918
Margarita
Abella
Caprile
1919
ESQUERDAS
DIREITAS
Brandán
Caraffa
1921
Luis
Franco
1920
Rega
Molina
1919
Ripa Alberdí
1920
Marechal
1922
Girondo
1922
Méndez
Calzada
1921
Borges
1923
Bernárdez
1923
Nalé
Roxlo
1923
Córdova
Iturburu
1923
López
Merino
1923
Norah
Lange
1924
González
Lanuza
1924
Luis
Cané
1924
González
Tuñón
1926

Arte, Revolução e Decadência[16]

José Carlos Mariátegui

Convém pôr rapidamente fim a um equívoco que desorienta alguns artistas jovens. É necessário afirmar, retificando certas definições apressadas, que nem toda arte nova é revolucionária, nem é tampouco verdadeiramente nova. No mundo contemporâneo coexistem duas almas, as da revolução e da decadência. Somente a presença da primeira confere a um poema ou a um quadro valor de arte nova.

Não podemos aceitar como nova uma arte que nos traz apenas uma nova técnica. Isso seria divertir-se com a mais falaz das ilusões atuais. Nenhuma estética pode rebaixar o trabalho artístico a uma questão de técnica. A técnica nova deve corresponder a um espírito igualmente novo. Senão, a única coisa que muda é o paramento, a decoração. Uma revolução artística não se contenta com conquistas formais.

A diferença entre as duas categorias contemporâneas de artistas não é fácil. A decadência e a revolução, assim como coexistem no mesmo mundo, coexistem também nos mesmos indivíduos. A consciência do artista é o circo de festas agonais, da luta entre os dois espíritos. A compreensão desta luta, às vezes, quase sempre, escapa ao próprio artista. Mas, finalmente, um dos dois espíritos prevalece. O outro fica estrangulado na arena.

A decadência da civilização capitalista reflete-se na atomização e na dissolução de sua arte. A arte, nesta crise, perdeu antes de tudo a sua unidade essencial. Cada um de seus princípios, cada um de seus elementos reivindicou sua autonomia. Secessão é seu termo mais característico. As escolas multiplicam-se até o infinito porque agem apenas forças centrífugas.

Mas esta anarquia, na qual morre, irreparavelmente cindido e desagregado, o espírito da arte burguesa, preludia e prepara uma ordem nova. É a transição do pôr do sol à alvorada. Nesta crise elaboram-se dispersamente os elementos da arte do futuro. O cubismo, o dadaísmo, o expressionismo etc., ao mesmo tempo que acusam uma crise, anunciam uma reconstrução. Isoladamente cada movimento não oferece uma fórmula; mas todos concorrem – trazendo um elemento, um valor, um princípio – para a sua elaboração.

O sentido revolucionário das escolas ou tendências contemporâneas não está na criação de uma técnica nova. Não está tampouco na destruição da técnica velha. Está no repúdio, no descarte, no desprezo do absolutismo burguês. A arte nutre-se sempre, conscientemente ou não – isto é o de menos –, do absoluto da sua época. O artista contemporâneo, na maioria dos casos, tem a alma vazia. A literatura da decadência é uma

16. Publicado em *Amauta* 3 (nov. 1926), pp. 3-4 [Tr. AMMC, MLB].

literatura sem absoluto. Mas dessa maneira só se podem dar alguns passos. O homem não pode caminhar sem uma fé, porque não ter uma fé é não ter um objetivo. Caminhar sem uma fé é *patiner sur place*. O artista que mais exasperadamente cético e niilista se confessa é, geralmente, aquele que tem a mais desesperada necessidade de um Mito.

Os futuristas russos aderiram ao comunismo; os futuristas italianos aderiram ao fascismo. Quer-se melhor demonstração histórica de que os artistas não podem subtrair-se à gravitação política? Massimo Bontempelli diz que em 1920 se sentiu quase comunista e que em 1923, o ano da marcha sobre Roma, sentiu-se quase fascista. Agora parece fascista de todo. Muitos zombaram de Bontempelli por esta confissão. Eu o defendo: acho-o sincero. A alma vazia do pobre Bontempelli tinha que adotar e aceitar o Mito que Mussolini colocou em sua ara. (Os vanguardistas italianos estão convencidos de que o fascismo é a Revolução.)

César Vallejo escreve que, enquanto Haya de la Torre pensa que a *Divina Comédia* e o *Quixote* têm um substrato político, Vicente Huidobro acha que a arte é independente da política. Esta afirmação é tão antiga e caduca nas suas razões e em seus motivos que eu não a conceberia num poeta ultraísta, se acreditasse que os poetas ultraístas estão em condições de discorrer sobre política, economia e religião. Nesta, como em outras coisas, estou naturalmente com Haya de la Torre. Se política é para Huidobro, exclusivamente, a do Palais Bourbon[17], claro está que podemos reconhecer para a sua arte toda a autonomia que queira. Mas o caso é que a política, para Haya e para mim, que a sentimos elevada à categoria de uma religião, como diz Unamuno, é a trama mesma da História. Nas épocas clássicas, ou da plenitude de uma ordem, a política pode ser unicamente administração e parlamento; nas épocas românticas ou de crise de uma ordem, a política ocupa o primeiro plano da vida.

Assim o proclamam, com sua conduta, Louis Aragon, André Breton e seus companheiros da "Revolução supra-realista" – os melhores espíritos da vanguarda francesa –, caminhando em direção ao comunismo. Drieu La Rochelle, que quando escreveu "Mesure de la France" e "Plainte contre Inconnu" estava tão próximo desse estado de ânimo, não pôde segui-los; mas, como tampouco pôde escapar da política, declarou-se vagamente fascista e claramente reacionário.

Ortega y Gasset é responsável, no mundo hispânico, por uma parte deste equívoco sobre a arte nova. Sua visão, assim como não distinguiu escolas nem tendências, não distinguiu, ao menos na arte moderna, os elementos de revolução dos elementos de decadência. O autor de *La Deshumanización del Arte* não nos deu uma definição de arte nova. Mas tomou como elementos de uma revolução os que correspondem tipicamente a uma

17. Alusão ao caráter elitista e aristocratizante de Vicente Huidobro. Mariátegui critica a arte como sistema autônomo, conforme os pressupostos criacionistas.

decadência. Isso levou-o a achar, entre outras coisas, que "a nova inspiração é sempre, infalivelmente, cósmica". Seu quadro sintomatológico, em geral, é justo; mas seu diagnóstico é incompleto e equivocado.

Não basta o procedimento. Não basta a técnica. Paul Morand, apesar de suas imagens e de sua modernidade, é um produto da decadência. Respira-se na sua literatura uma atmosfera de dissolução. Jean Cocteau, depois de haver cortejado durante um tempo o dadaísmo, nos vem agora com o seu *Rappel à l'Ordre*.

Convém esclarecer a questão, até desvanecer o último equívoco. A empresa é difícil. Custa trabalho entender-se sobre muitos pontos. É freqüente a presença de reflexos da decadência na arte da vanguarda, ainda quando, superando o subjetivismo que por vezes o contagia, se propõem metas realmente revolucionárias. [Alberto] Hidalgo, apoiando-se em Lênin, num poema de várias dimensões, diz que os "seios salomé" e a "peruca à *la garçonne*" são os primeiros passos para a socialização da mulher. E disto não temos que nos surpreender. Há poetas que acreditam que o *jazz-band* é um arauto da revolução.

Felizmente restam no mundo artistas como Bernard Shaw, capazes de compreender que a "arte nunca foi tão grande, quando não facilitou uma iconografia para uma religião viva e nunca foi completamente desprezível, senão quando imitou a iconografia, depois que a religião se havia tornado uma superstição". Este último caminho parece ser o que vários artistas novos tomaram na literatura francesa e em outras. O futuro há de rir da bem-aventurada estupidez com que alguns críticos do seu tempo o chamaram "novos" e até "revolucionários".

Andaimes de Vida[18]

Magda Portal

1º *AMAUTA* E A ARTE DE VANGUARDA

Amauta é eclética em matéria de Arte, comunga com todos os credos da Arte, sempre que neles a Beleza ilumine as parcelas de tenebrosidade que se traz das suas minas subterrâneas de procedência. Mas *Amauta*, revista progressista, tem o dever, como diz Haya de la Torre, de revisar valores e inclinar toda a sua estrutura moral na direção dos ventos de renovação estética e ideológica, para afiançar bem a sua reputação de órgão de vanguarda. Daí que a arte nova – tal como a entendemos os jovens da América, para os quais, é necessário dizer uma vez mais, os *ismos* extintos na Europa significam ape-

18. Publicado em *Amauta* 5 (jan. 1927) [Tr. MLP].

nas a primeira voz de alerta na revolução da Arte, e dos quais somente restam as suas páginas de história – tenham em *Amauta* o seu lar de direito.

Não é raro ouvir em toda classe que não pertence ao proletariado o comentário de zombaria e incredulidade com respeito ao triunfo dos novos credos ideológicos, que assinalam os dias amanhecidos para a fraternidade humana. Assim também na burguesia intelectual, no jornalismo espúrio dos povos da América se combate com fúria as novas manifestações estéticas e se as tacha até de serem produto de naturezas invertidas.

2° A ARTE NOVA E A GERAÇÃO ANTERIOR À GUERRA

O fenômeno tem esta explicação: a Arte nova – filha de uma época de formidáveis estrondos: a guerra européia, a revolução russa, as fomes alemã, chinesa, russa, e por último a revolução chinesa; filha de grandes triunfos científicos que multiplicaram a atividade da vida, apagando todos os quilômetros do mapa, desorientando o sentido comum e criando uma nova filosofia – a Arte nova tinha que ser um resultado fatal e inadiável. Como todas estas comoções filosóficas, sociológicas e científicas passaram epidermicamente sobre a consciência da geração anterior à guerra, a persistência das novas buzinas – chamem-se elas *jazz-band*, bataclã etc. – mortifica os seus ouvidos acostumados aos sinos conventuais do romantismo e decadentismo etc.

Mas os homens jovens, nascidos em pleno cataclismo, quando a terra vivia a sua maior hora de tempestuosa inquietação, fatalmente carregaram os seus cérebros com as chapas instantâneas da compreensão rápida e a criação sintética, como o momento, que é o único que vivemos – átomo e eternidade. A Arte nova teve o seu primeiro vagido seguramente na cabina de um aeroplano ou nas ondas concêntricas do rádio.

3° O SENTIDO VITAL DAS NOVAS ESTÉTICAS

Isto, que para nós tem o seu mais perfeito sentido de humanidade e vida, revela-se alambicado, obscurecido por forçadas cerebrações, para o ócio intelectual da geração imediatamente anterior à guerra. Para nós precisamente a Arte nova tem este formidável sentido simbólico: o seu *dinamismo*.

A Arte nova impele ao esclarecimento do motor cerebral – todo ele, estruturado por nervos em agilidade, é um excitante de energia. A Arte nova canta sempre a realidade da ação: seja pensamento, seja movimento. E para os nossos povos latinos, sonhadores e inativos, faz demasiada falta um propulsor de energias que desperte as forças criadoras de um grande futuro próximo.

4° A ARTE NOVA E AS NOVAS CORRENTES IDEOLÓGICAS

Em todas as épocas da *humanidade*, a arte foi uma resultante lógica das diversas tendências sociológicas e filosóficas. Não foi um produto incoerente e anárquico, por

mais que seja na arte onde a anarquia tem mais direito de ser. Diretamente ligado às bases mais representativas da época, a arte foi sobretudo um espelho antecipado do panorama total iminente a se realizar.

E isto que está dentro da mais estrita lógica tampouco foi violado esta vez, apesar de ter sido violada a lógica comum.

A Arte nova – verdade, sintetismo, humana alegria vivida, força e criação – responde a esta grande época nossa do pós-guerra, marcada por inusitados triunfos da ciência e o grito de liberdade que emite o homem.

Todo um desfile de cadáveres foi necessário para isto – também os milhões de fantasmas famintos. A arte se despiu das inúteis pompas de Darío – a Beleza, em si, é estéril, a arte deve ser criadora – e penetrando na raiz da vida começou o seu trabalho humano.

Antes da guerra houve uma arte de decadência, completamente estéril para a vida, enervante e atrofiante para tudo o que não fossem paraísos artificiais. A guerra, com os seus sulcos de sangue, pôs mais humanidade, mais sentido de vida nas manifestações da arte e, como em toda época caótica, a arte teve o seu caos para escapar do decadentismo e chegar às extensas estepes já ensolaradas de liberdade, que são a Arte nova, sem escola definida, mas irmanada em ação e pensamento à Revolução Social cujas sementes frutificam no mundo.

Não importa que os primeiros a cumprirem esta missão – os poetas precursores – neguem a ligação da arte com o movimento social e desdigam o que obscuramente ela realiza. Os que chegam depois, e já nasceram em plena humanização da arte, são os que cumprem conscientemente a sua dupla missão de beleza e de vida.

5° A ARTE NOVA E OS NOVOS ARTISTAS

Mas com que direito "os burgueses da literatura" exigem desta arte heróica e a única valente – não desejo repetir as razões – um absoluto produto de sinceridade e talento?

Nós, os soldados da Revolução Social, estamos rodeados de uma grande quantidade de falsos soldados, em qualquer momento traidores e dissidentes, ou simplesmente inúteis para a ação. – Todas as escolas artísticas tiveram os seus maus discípulos: D'Annunzio, Chocano etc. A Arte nova não é obrigada a encher de cartazes elétricos os panoramas do Mundo, apontando os maus satélites. Os jornalistas pseudo-intelectuais e a restante canalha artística não têm o direito de exigir uma seleção absoluta na arte que recém-ergue a sua planta alegre ao oxigênio da Realidade.

E, quanto a negá-lo, é fazer como o pequeno burguês temeroso, e por isso mesmo incrédulo, que nega a marcha ainda distante mas incontida dos soldados da Revolução Social.

A Extrema-Esquerda[19]

Roberto Mariani

I - Provisoriamente, e por razões de espaço e de comodidade explicativa, aceitemos sem discussão as diversas denominações ou rótulos das duas tendências ou escolas literárias que, hoje e aqui, mais escândalo produzem e que se opõem uma à outra em atitudes beligerantes.

Florida	Boedo
Vanguarda	Esquerda
Ultraísmo	Realismo

E como este procedimento é cômodo e fácil, poderíamos continuá-lo até sucumbirmos por falta de argumentos:

Martín Fierro e *Proa*	*Extrema Izquierda, Los Pensadores* e *Claridad*
A *greguería*	O conto e o romance
A metáfora	O assunto e a composição
Ramón Gómez de la Serna	Fiódor Dostoiévski

II – Aceitemos o termo "realismo" na falta de outro mais exato e preciso, e vamos ver se nos entendemos. Somente discutindo com má-fé explicam-se os nomes de Zola e Gálvez que nos foram atirados como afronta. O realismo em literatura superou Zola e se desvencilhou de incômodas companhias (da sociologia, principalmente, e da tese e dos objetivos moralizantes) ao mesmo tempo que se desenvolvia vigorosamente com novas e revigoradas contribuições, como o subconsciente.

III – Não aderimos à teoria da arte pura no sentido estrito, limitado e estranho que ela tem em Buenos Aires, porque descobrimos nela frivolidade e limitação. Para nós a arte é pura na medida em que não é tendenciosa; e hoje ela já não o é. É mau realismo o de [Joaquín] Dicenta, quando este compõe um patrão nojento e um operário com sentimentos de marquês. O nosso realismo não é tendencioso; de modo que reivindicamos a pureza da nossa arte. O que há é que nós não desvinculamos a nossa arte do homem; ela é o seu produto como a voz o é da boca; e assim como a voz revela tristeza

19. Publicado em Pedro Juan Vignale & César Tiempo (orgs.), *Exposición de la Actual Poesía Argentina (1922-1927)*. Este texto, uma das introduções ao livro em que foi originalmente publicado, foi deslocado para esta seção por uma questão de coerência temática [Tr. NMG].

ou alegria, exaltação lírica ou pesar derrotista, do mesmo modo a nossa arte expressa as nossas idéias e os nossos sentimentos.

IV – Temos uma interpretação séria, transcendental, da arte. O ultraísmo – ou o que quer que seja – não serve para nós; queremos algo que nos permita coisas maiores. Para combinações e construções importantes como o poema, a paisagem, o conto etc., servimo-nos – como de um elemento secundário – da metáfora.

V – A metáfora é, pois, um material que serve para compor fábricas literárias: contos, romances etc. Não a desprezamos; continuamos acreditando que deve estar subordinada ao assunto, à composição etc.

VI – Enquanto todos os ultraístas se parecem entre si com os seus "*ruidos que se suicidan*" [ruídos que se suicidam] e suas "*calles del recuerdo*" [ruas da lembrança] e "*el viento que se seca la cara en la toalla turca de las paredes*" [o vento que enxuga o rosto na toalha turca das paredes] e "*los faroles que se ahorcan*" [os lampiões que se enforcam] os "realistas", ao contrário, são mais diferenciados entre si, mais ricos em variedade, e cada um mostra características peculiares, o que é fundamental em arte.

VII – O ultraísmo – ou o que quer que seja – ameaça desterrar da sua "arte pura" elementos tão maravilhosos quanto o retrato, a paisagem, os caracteres, os costumes, os sentimentos, as idéias etc. É uma desvantagem e uma limitação.

Em tão pouco espaço não cabem mais razões. E perdoem-me a falta de pedantismo pela ausência de citações de Croce, Lipps etc.

Martín Fierro versus *Yrigoyen*[20]

Roberto Mariani

Um dos acontecimentos de maior repercussão do ambiente intelectual portenho, nestas últimas semanas, foi o manifesto de adesão à candidatura presidencial do Dr. Yrigoyen, lançado por trinta escritores jovens, pertencentes às tendências "de vanguarda" e alguns redatores do conhecido periódico literário *Martín Fierro*.

Entre estes se acha, em primeiro plano, o jovem poeta e crítico de renome Jorge Luis Borges, que até agora havia sido um dos esteios de *Martín Fierro*. Mas o caso é que *Martín Fierro* protestou contra essa atitude política de Borges e outros amigos, declarando que esse periódico, e o grupo literário de mesmo nome, nada têm a ver com a adesão yrigoyenista, e mantém-se rigorosamente à margem da política.

20. Publicado em *La Pluma* (mar. 1928), p. 153 [Tr. MLP].

Por seu lado, Borges e os outros responderam a *Martín Fierro* de forma violenta, abandonando o grupo e o periódico. Desfez-se, pois, a frente "vanguardista" por obra de política, que conseguiu seduzir os jovens escritores, até hoje afastados desse campo.

Deve-se levar em conta que o Diretor de *Martín Fierro*, Sr. Evar Méndez, é um dos secretários da Presidência, amigo do Dr. Alvear e, portanto, contrário, de fato, a Yrigoyen[21].

Poetas da Revolução Mexicana: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Gutiérrez Cruz[22]

Serafín Delmar

Acabaram-se todas as tentativas e possibilidades do futuro – a obra artística definitiva se plasma nestes instantes: força e caráter em base política e econômica. As obras indicativas desta hora de realizações podem ser os poemas de Manuel Maples Arce, o romance *Los de Abajo* de Mariano Azuela e os afrescos de Diego Rivera e Orozco. Cada uma destas manifestações responde aos objetivos da Revolução Mexicana – o termômetro no qual se mede a esperança da América indígena.

Poucos, mas grandes homens, são os que aplicam a Arte à Revolução, e não a Revolução à Arte, como acreditam poucos escritores da nossa América que têm como meridiano a Espanha ou a França, já que não a Rússia por covardia.

Nós nada devolveremos à Europa porque nada lhe devemos, a não ser a destruição da nossa cultura autóctone. Mas sim, importaremos arengas vermelhas do espírito a enredar as ruas onde o proletariado tem direito à vida. Que os homens da Europa saibam, pela última vez, que a América desperta, estremecendo as suas montanhas com gritos. E um destes gritos de incêndio proletário é o livro *Poemas Interdictos* de Maples Arce, o mentor do "estridentismo", escola plasmada na vida, porque nunca teve programa. Os programas não saem dos cérebros, mas são plasmados pela vida, e por isso ela é hoje a única força capaz de destacar uma época na história.

Poeta que sabe dizer:

21. Para maiores informações a respeito do panorama político desta eleição, ver José Carlos Mariátegui, "A Batalha Eleitoral da Argentina", em Manuel L. Bellotto & Anna Maria M. Corrêa (orgs.), *Mariátegui*, pp. 147-149.
22. Publicada em *La Pluma* (mar. 1928), pp. 133-134 [Tr. MLP].

Noche adentro	[Noite adentro
los soldados,	os soldados,
se arrancaron	arrancaram
del pecho	do seu peito
las canciones populares.	as canções populares.]

No seu mesmo poema "Revolución":

Trenes militares	[Trens militares
que van hacia los 4 puntos cardinales,	que vão para os 4 pontos cardeais,
el bautizo de sangre	o batismo de sangue
donde todo es confusión,	onde tudo é confusão,
y los hombres borrachos	e os homens bêbados
juegan a los naipes	jogam cartas
y a los sacrificios humanos;	e os sacrifícios humanos;
trenes sonoros y marciales	trens sonoros e marciais
donde hicimos cantando la Revolución.	onde fizemos cantando a Revolução.
....	....
Allá lejos,	Lá longe,
mujeres preñadas	mulheres prenhes
se han quedado rogando	ficaram rogando
por nosotros	por nós
a los cristos de piedra.	aos cristos de pedra.]

Só a América e a Rússia podem produzir fortes emoções e por sorte temos poetas como Maples Arce que elevam o nível da poesia à altura da luta social. Isto é um exemplo para todos os poetas jovens que equivocada ou intencionalmente acreditam fazer "arte pura" por vaidade burguesa.

GERMÁN LIST ARZUBIDE

Outro poeta da Revolução Mexicana, convencido de que "a arte é a expressão mais genuína e mais profunda de um povo", que juntamente com Maples Arce se propôs a semear na América, a partir do México, com *Horizontes* e publicações populares, a única semente que germinará nas consciências: A Justiça.

É o poeta nascido para dizer palavras proletárias de consolo. Que alegria sacode o seu otimismo! Nunca sentiu a necessidade de rechear os seus poemas com vãs palavras de ourives; é cáustico na sua exposição despovoada de mentiras, chegando por isso aos espíritos humildes, para os quais está o triunfo da Revolução.

Transcrevo ao acaso este poema do seu livro *Plebe:*

Campesino	[Camponês,
que vives en derruída cabaña	que vives em destruída cabana
espiando el horizonte para ver si	espiando o horizonte para ver se
[la lluvia se aproxima	[a chuva se aproxima,
afila la guadaña,	afia a gadanha
que va a lucir el sol sobre la cima	que o sol vai luzir sobre o cimo
y es la hora de segar;	e é a hora de segar;
ya está el grano maduro	já está o grão maduro
y la mano del patrón ya quiere	e a mão do patrão já quer
[el grano	[o grão
siega pronto esa mano	sega rápido essa mão
que te quiere robar	que te quer roubar
....	....
El hombre era un grito de sombra,	O homem era um grito de sombra,
un siniestro rugido	um sinistro rugido
....	....
La noche comanditaria del crimen	A noite comanditária do crime
borró la sombra, y apagó la voz!	borrou a sombra, e apagou a voz!]

List Arzubide está fazendo da sua vida a bandeira que os camponeses hastearão ao sol dos campos.

CARLOS GUTIÉRREZ CRUZ

O cantor genuíno dos operários e dos camponeses, ele próprio um operário intelectual, com a pureza do trabalhador.

Al minero	[Ao mineiro
Minero renegrido de tanta y tanta sombra,	Mineiro enegrecido de tanta e tanta sombra,
el hombre que te nombra,	o homem que te menciona
te imagina	te imagina
en el sórdido seno de la mina,	no sórdido seio da mina,
con hambre muchas veces,	com fome muitas vezes,
pero sacando a creces	mas extraindo aos montes
el oro que germina.	o ouro que germina.

Compañero minero, Companheiro mineiro,
doblado por el peso de la tierra, dobrado pelo peso da terra,
tu mano yerra a tua mão erra
cuando saca metal para el dinero. quando extrai metal para o dinheiro.
Haz puñales Faze punhais
con todos los metales, com todos os metais,
y así, e assim,
verás que los metales verás que os metais
después son para ti. depois são para ti.]

Sua poesia tem o ritmo clássico, melhor instrumento de agitação das massas. Simplicidade e clareza são os seus elementos fundamentais. Para ele e para mim, a metáfora é um belo pretexto de servidão à burguesia, quando não é empregada diretamente para o serviço de uma causa e de uma política.

Sangre Roja, seu primeiro livro de poemas, reafirma o seu espírito revolucionário fora do mercado das flutuações cotizáveis. Já sabemos que os poetas se vendem por ouro como qualquer meretriz. E afirmamos, com mais este poema, a nossa frente de trabalhadores intelectuais, pela realização da Justiça e pela unidade política da América.

Anotações [23]

César Vallejo

1. Um artista pode ser revolucionário em política e, por mais que se empenhe, conscientemente e politicamente, não o ser em arte.

2. Vice-versa, um artista pode ser, consciente ou subconscientemente, revolucionário em arte e não o ser em política.

3. Ocorrem casos excepcionalíssimos de um artista ser revolucionário em arte e em política. O caso do artista pleno.

4. A atividade política é sempre a resultante de uma vontade consciente, livre e deliberada, enquanto que a obra de arte escapa, quanto mais autêntica e maior ela for, às propulsões conscientes, deliberadas e preconcebidas da vontade. Refletia Rosa Luxemburgo a este respeito: "Dostoiévski é, sobretudo em suas últimas obras, um reacionário declarado, um místico devoto e um anti-socialista feroz. Suas descrições dos revolucionários russos nada mais são do que perversas caricaturas. Do mesmo modo que os ensinamentos místicos de Tolstói se revestem de um inegável caráter reacionário.

23. Publicado em *El Arte y la Revolución. Obras Completas*, vol. 2, pp. 34-36 e 141 [Tr. VD].

Mas, não obstante, as obras dos dois nos comovem, nos elevam e nos liberam. É que, na realidade, são unicamente as conclusões às quais ambos chegaram, cada um à sua maneira, e o caminho que acreditam ter encontrado, fora do labirinto social, o que nos conduz ao beco sem saída do misticismo e do ascetismo. Porém, no verdadeiro artista as opiniões políticas importam pouco. *O que importa é a fonte de sua arte e de sua inspiração, não o fim consciente que o artista se propõe e as fórmulas especiais que aconselha*"[24].

Na rua chamei um "intelectual revolucionário", paladino ortodoxo e fanático da "arte a serviço da causa social" e lhe disse:

– Venha ouvir um trecho de música e responda rápido se esta música é revolucionária ou reacionária, classista ou socialista, proletária ou burguesa.

Paramos defronte da porta de uma casa desconhecida em que alguém tocava ao piano uma partitura. Tanto o "intelectual revolucionário" como eu desconhecíamos a música tocada, título, nome do autor e do pianista. Terminado o trecho, o "intelectual revolucionário" viu-se em apuros para responder-me. Temia dar sua opinião e equivocar-se. Quase se aventurou a afirmar que tal música era reacionária, mas, e se o autor fosse um artista famoso, considerado pela crítica marxista como revolucionário? Quase chegou a afirmar que estávamos ante uma arte evidentemente classista, mas, e se a peça tivesse um título "au dessus de la mêlée"?... A coisa, na verdade, foi ficando escabrosa. O "intelectual revolucionário", paladino ortodoxo e fanático da "arte a serviço da causa social", vacilou, esquivou, em suma, a resposta e acabou se engolfando em textos, opiniões e citações de Hegel, Marx, Freud, Bukharin, Barbusse e outros.

[...]

Há uma revolução em literatura (que não é necessariamente revolucionária em política: Proust, Giraudoux, Morand, Stravinski, Picasso) e há uma revolução em literatura (que é necessariamente revolucionária em política: Prokofiev, Barbusse, Diego Rivera). Esta última revolução é de *temas* e, às vezes, vem acompanhada de técnica. A primeira é de *técnica* e, às vezes, vem acompanhada de temas. Na Rússia só é levada em conta, ou, pelo menos, preferida, a revolução temática. Em Paris, a revolução técnica.

Eis aqui a diferença completa entre revolucionários e reacionários, entre vanguardistas e retaguardistas etc.

[...]

24. Retocar a parte de Rosa Luxemburgo. Os escritores bolcheviques contradizem R. Luxemburgo [N. do A.].

Literatura Proletária[25]

César Vallejo

Por determinação administrativa de primeiro de julho de mil novecentos e vinte e cinco, o Soviete proclamou a existência oficial da literatura proletária. "A luta de classes – diz um dos considerandos do decreto –, deve prosseguir na literatura como em todas as demais esferas sociais. Na sociedade de classe, não existe nem pode existir arte neutra."

A VAPP – Associação Pan-Russa dos Escritores Proletários –, secundando o espírito do estatuto oficial, traça o caráter da literatura proletária nos seguintes termos: "A literatura – afirma – é uma arma de combate incomparável. Se é inegável, como Marx observou, que as idéias diretrizes de uma época são sempre as idéias de uma classe dirigente, a ditadura do proletariado é incompatível com a denominação[26] de uma literatura não-proletária. Nas atuais condições, a literatura é, pois, um dos campos em que a burguesia desencadeia sua ofensiva suprema contra o proletariado".

Semelhante definição e certidão da natureza proletária da literatura na Rússia responde, como se vê, a um critério político da arte e a uma necessidade científica e técnica do Estado para se efetivar. A história demonstra que todos os Estados sempre consideraram a arte pelo prisma político. Este é um direito seu e uma obrigação sua. O Estado e os homens de Estado devem considerar ou pelo menos se permitem considerar na totalidade dos fenômenos sociais outros tantos instrumentos para materializar suas doutrinas políticas. Assim compreenderam os governos e os dirigentes políticos – reacionários ou revolucionários de hoje e de ontem. Coagiram os escritores a se orientarem, voluntariamente ou à força, dentro de horizontes espirituais adequados às suas concepções políticas e sociais da vida. O governo ou homem de Estado que não assumisse esta atitude estaria traindo a si mesmo por subtrair a seu ideal político um importante meio de realizá-lo. Lênin teria agido mal se não houvesse estendido às obras de espírito os procedimentos da ditadura proletária. Erro idêntico cometeria Mussolini, se o mesmo não fizesse do ponto de vista de sua ditadura burguesa. Um e outro foram obrigados – dentro de uma concepção vital e criadora da política – a não subestimar nenhum recurso – inclusive a arte –, para consumar suas experiências políticas que, de outro modo, poderiam abortar no todo ou em parte. O arquiteto não deve se deter em atenção à beleza das árvores, se destas quer obter a madeira exigida pelos croquis do monumento.

25. Publicado em *Mundial*, 21 set. 1928, e reproduzido em *Aula Vallejo* 1, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1965, pp. 49-51 (original: Paris, 1928) [Tr. VD]. Agradeço a Amálio Pinheiro pela cessão deste artigo.
26. Pensamos que se trata de um erro tipográfico: "dominação" em vez de "denominação" [N. do T.].

Bem diferente é e deve ser contudo o conceito de arte que os artistas possuem. Quando Haya de la Torre com ênfase me aponta a necessidade de que os artistas contribuam com suas obras para a propaganda revolucionária na América, eu retifico que, na minha genérica condição de homem, considero sua exigência de grande alcance político e simpatizo sinceramente com ela, mas, na minha condição de artista, não aceito nenhuma palavra de ordem ou propósito, próprio ou estranho, que, mesmo respaldado na melhor das intenções, submeta minha liberdade estética a esse ou aquele tipo de propaganda política. Uma coisa é minha conduta política de artista, embora no fundo ambas marchem sempre juntas, mesmo que à primeira vista assim não o pareça. Como homem posso ter simpatias e trabalhar pela Revolução, mas, como artista, não está nas mãos de ninguém nem nas minhas próprias controlar as implicações políticas que possam se ocultar em meus poemas. Terão os escritores russos recusado o marco espiritual imposto pelo Soviete? Ignoramos.

A questão da literatura proletária despertou, afora o debate sobre o direito do Estado de impor esta ou aquela estética aos escritores, ardentes discussões sobre a natureza da arte proletária. Ao critério leninista que quer que esta seja um instrumento do Estado para realizar uma doutrina política, sucedeu o de Trótski que, após examinar mais amplamente o problema, estendeu o critério proletário da arte a domínios mais vastos e profundos do espírito, declarando que nenhum poeta russo da Revolução, a começar por Blok e Górki, chegara a realizar aquelas características essenciais da arte proletária. Dessa mesma opinião – menos política e mais humana que a do Soviete – participa Boris Pilniak, um dos mais interessantes escritores jovens da Rússia. Ainda assim a literatura proletária, segundo Trótski e Pilniak, fica sempre encerrada no catecismo espiritual do Estado comunista. Trata-se somente de uma ampliação relativa do ângulo da posição política da VAPP. Ambos os critérios vêem a arte não de um ponto de vista estético e livre, mas de um ponto de vista político e dependente do Estado.

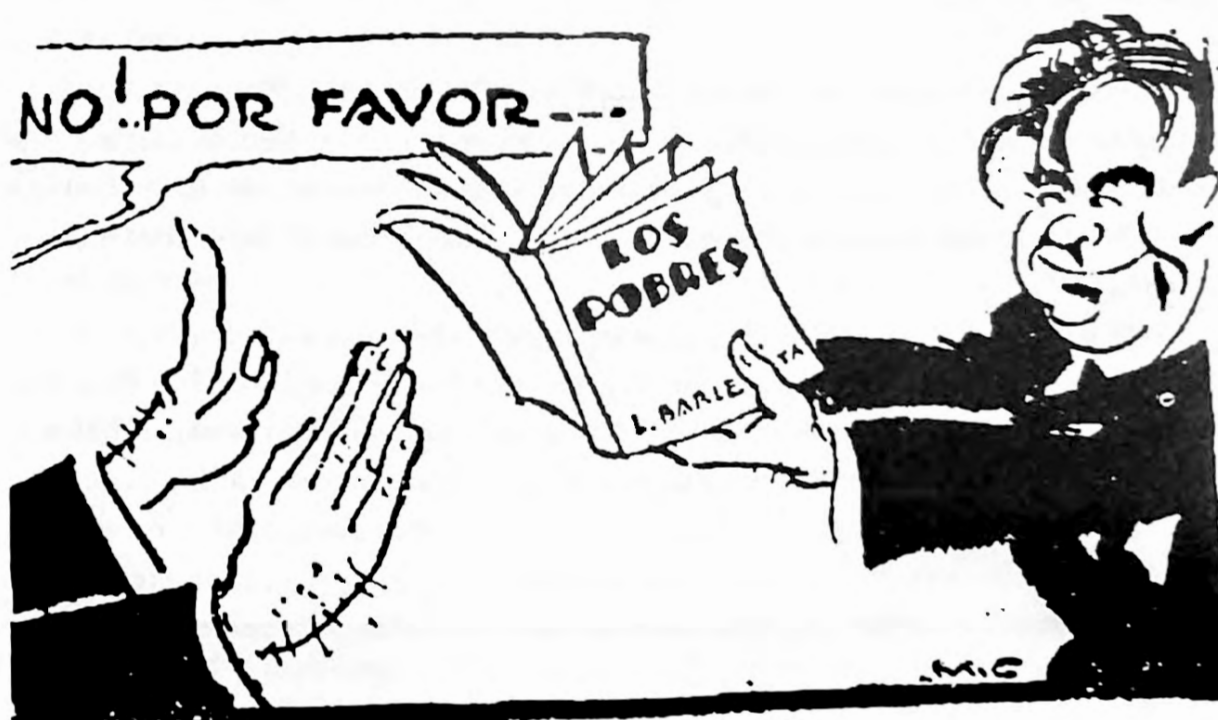
Existe um terceiro modo de caracterizar a arte proletária. Por ocasião da apoteose oficial de Górki na Rússia, alguns críticos como Plekhanov e Gorter acreditavam – confirmando a tese de Trótski e Pilniak – que Górki nada tivesse em comum com a classe operária. Outros, como Lunacharsky e Bukharin, afirmavam o contrário, baseando-se em Lênin, que dizia ser o autor de *Os Vagabundos* um grande artista proletário. Por último, o círculo literário de Pokrowsky solicitou expressamente ao próprio Górki sua opinião sobre o que é ou deve ser a literatura proletária. Górki disse:

> O traço típico do escritor proletário está no ódio ativo contra tudo o que de dentro ou de fora oprime o homem, impedindo sua livre evolução e o pleno desenvolvimento de suas faculdades. O escritor proletário tende a intensificar a participação dos leitores na vida, transmitindo-lhes um sentimento maior de segurança em suas próprias forças e nos meios de vencer todo inimigo

interior, ajudando-os, ao mesmo tempo, a alcançarem o grande sentido da vida e a imensa alegria do trabalho. Aqui está, em suma, o que penso de um escritor do mundo dos trabalhadores.

A opinião de Górki desiludiu os críticos e técnicos soviéticos e o desacordo sobre o tema persiste e se complica. A posição do autor de *A Mãe* se confunde, com efeito, com o espírito da literatura burguesa que trata de realizar propósitos idênticos àqueles que Górki atribui de maneira bastante genérica e vaga, à literatura proletária. Górki não esboça o caráter estritamente proletário da arte. O que diz dela, já o disseram da arte burguesa os estetas e críticos burgueses de todas as épocas. Por outro lado, o conceito de Górki responde a um critério moral de arte, não a um critério estético, no sentido vital e criador deste vocábulo.

Ainda não se deparou na Rússia com a natureza da literatura proletária. Enquanto prevalecer no debate um critério estranho às leis substantivas da arte, tal como o critério político ou o moral, a questão continuará cada vez mais obscura e confusa.

Paris, agosto de 1928.

Caricatura dos Grupos Florida e Boedo, 1925.

Prefácio a Serafim Ponte Grande[27]

Oswald de Andrade

O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente.

Inaugurado o Rio aí por 16 ou 15. O que me fazia tomar o trem da Central e escrever em francês, era uma enroscada de paixão, mais que outra veleidade. Andava comigo pra cá pra lá, tresnoitado e escrofuloso, Guilherme de Almeida – quem diria? – a futura Marquesa de Santos do Pedro I navio!

O anarquismo da minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia. Freqüentei do repulsivo Goulart de Andrade ao glabro João do Rio, do bundudo Martins Fontes ao bestalhão Graça Aranha. Embarquei, sem dificuldade, na ala molhada das letras, onde esfuziava gordamente Emílio de Menezes.

A situação "revolucionária" desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas. O único sujeito que conhecia a questão social vinha a ser meu primo-torto Domingos Ribeiro Filho, prestigiado no Café Papagaio. Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio.

Tinha feito uma viagem. Conhecera a Europa "pacífica" de 1912. Uma sincera amizade pela ralé notívaga da *butte* Montmartre, me confirmava na tendência carraspanal com que aqui, nos bars, a minha atrapalhada situação econômica protestava contra a sociedade feudal que pressentia. Enfim, eu tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx.

Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional *"le pirate du lac Leman"* me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçoado por expectativas, aplausos e quireras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária. Logicamente tinha que ficar católico. A graça ilumina sempre os espólios fartos. Mas quando já estava ajoelhado (com Jean Cocteau!) ante a Virgem Maria e prestando atenção na Idade Média de São Tomás, um padre e um arcebispo me bateram a carteira herdada,

27. Publicado em Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande* (1ª ed.: 1933).

num meio dia policiado da São Paulo afarista. Segurei-os a tempo pela batina. Mas humanamente descri. Dom Leme logo chamara para seu secretário particular, a pivete principal da bandalheira.

Continuei na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino, sentimental e poético. Ditei a moda Vieira para o Brasil Colonial[28] no esperma aventureiro de um triestino, proletário de rei, alfaiate de Dom João 6º[29].

Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi a burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente.

O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?

Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma.

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira "de vanguarda", provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à-toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida.

Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui.

Enquanto os padres, de parceria sacrílega, em S. Paulo com o professor Mário de Andrade e no Rio com o robusto Schmidt cantam e entoam, nas últimas novenas repletas do Brasil:

> No céu, no céu
> com "sua" mãe estarei!

28. Possível comparação da linguagem vanguardista de Oswald de Andrade com a palavra barroca do Padre Antônio Vieira, considerada revolucionária pelo poeta paulista. Anos mais tarde, Oswald de Andrade escreveria: "Resta uma palavra sobre o barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a descoberta. Com a utopia", em *A Utopia Antropofágica*, p. 237.
29. Possível alusão genealógica de Oswald de Andrade a um antepassado triestino que imigrou ao Brasil junto com a corte de D. João VI.

eu prefiro simplesmente me declarar enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária.

O caminho a seguir é duro, os compromissos opostos são enormes, as taras e as hesitações maiores ainda.

Tarefa heróica para quem já foi Irmão do Santíssimo, dançou quadrilha em Minas e se fantasiou de turco a bordo.

Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também.

Rio, fevereiro de 1933.

Sobre uma Poesia sem Pureza[30]

Pablo Neruda

É muito conveniente, em certas horas do dia ou da noite, observar profundamente os objetos em repouso: as rodas que percorreram longas, empoeiradas distâncias, suportando grandes cargas vegetais ou minerais, os sacos das carvoarias, os barris, as cestas, os cabos e asas dos instrumentos de carpinteiro. Deles se desprende o contato do homem e da terra como uma lição para o torturado poeta lírico. As superfícies usadas, o gasto que as mãos infligiram às coisas, a atmosfera amiúde trágica e sempre patética destes objetos, tudo isso infunde uma espécie de atração nada irrisória em relação à realidade do mundo.

Percebe-se neles a confusa impureza dos seres humanos, a agrupação, uso e desuso dos materiais, as marcas do pé e dos dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas a partir de uma perspectiva interna e externa.

Assim seja a poesia que buscamos, gasta, como por um ácido, pelos deveres da mão, penetrada pelo suor e pelo fumo, cheirando a urina e açucena, salpicada pelas diversas profissões que se exercem dentro e fora da lei.

Uma poesia impura como um traje, como um corpo, com manchas de nutrição e de atitudes vergonhosas, com rugas, observações, sonhos, vigílias, profecias, declarações de amor e de ódio, bestas sacudidas, idílios, crenças políticas, negações, dúvidas, afirmações, impostos.

A sagrada lei do madrigal e os decretos do tato, olfato, gosto, vista, ouvido, o desejo de justiça, o desejo sexual, o ruído do oceano, sem excluir deliberadamente nada, a entrada na profundeza das coisas num ato de arrebatado amor, e o produto poesia manchado de

30. Publicado em *Caballo Verde para la Poesía* (out. 1935), p. 5. Ed. fac-similar, Kraus Reprint, Glashutten im Taununs, D. Auvermann, 1974 [Tr. NMG, ARL, RPV].

pombas digitais, com marcas de dentes e gelo, roído talvez levemente pelo suor e pelo uso. Até atingir essa doce superfície do instrumento tocado sem descanso, essa suavidade duríssima da madeira manipulada, do orgulhoso ferro. A flor, o trigo, a água têm também essa consistência especial, esse recurso de um magnífico tato.

E não esqueçamos nunca a melancolia, o gasto sentimentalismo, perfeitos frutos impuros de maravilhosa qualidade esquecida, deixados para trás pelo frenético livresco: a luz da lua, o cisne ao anoitecer, "coração meu" são sem dúvida o poético elementar e imprescindível. Quem foge do mau gosto cai no gelo.

Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente[31]

Diego Rivera, André Breton, [León Trótski]

Podemos sustentar sem exagero que a civilização humana jamais como hoje se viu ameaçada por tantos perigos. Os vândalos, valendo-se de meios bárbaros, quer dizer, bastante precários, destruíram a civilização antiga num beco limitado da Europa.

Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, quem cambaleia diante da ameaça de forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não pensamos só na guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte chegou a ser absolutamente intolerável.

No que conserva de sua "gênesis" de individualidade, no fazer atuar qualidades subjetivas para depreender certo fato que abrange um enriquecimento objetivo, um descobrimento filosófico, sociológico, científico ou artístico aparece como fruto de um acaso precioso; quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não poderíamos recusar essa contribuição nem sob o ponto de vista do conhecimento geral (visando a que prossiga a interpretação do mundo) nem sob o ponto de vista revolucionário (que, para conseguir a transformação do mundo exige que se tenha uma idéia exata das leis que regem seu movimento). Mais estritamente, não poderíamos nos desinteressar das condições mentais em que essa contribuição continua se produzindo e, para isso, da garantia que se deve oferecer às leis específicas que regem a criação intelectual...

Pois bem, o mundo atual nos obriga a comprovar a violação cada vez mais geral dessas leis e a isso, necessariamente, corresponde um envelhecimento cada vez mais patente, não só da obra de arte, mas também da personalidade "artística". O hitlerismo, depois de haver eliminado da Alemanha todos os artistas nos quais havia expresso qualquer

31. Publicado, no Rio de Janeiro, em *Vanguarda Socialista – Semanário Marxista de Interpretação e Doutrina* 26 (22 fev. 1946), p. 3. Este semanário era dirigido por Mário Pedrosa e tinha como secretário Geraldo Ferraz.

grau de amor à liberdade, ainda que fosse formal, obrigou aos que ainda podiam manejar a pena ou pincel a ser lacaios do regime e a celebrá-lo como referência nos limites exteriores do pior convencionalismo. Salvo a publicidade, quase o mesmo ocorreu na URSS durante o período da furiosa reação que hoje chega ao seu apogeu.

É inútil dizer que não nos solidarizamos, nem por um instante, qualquer que seja sua atual fortuna, com a divisa: "nem fascismo, nem comunismo!" que corresponde à natureza do filisteu conservador e aterrorizado, que se aferra aos vestígios do passado "democrático". A verdadeira arte, a que não se contenta com variações sobre clichês estereotipados, mas que se esforça por dar uma expressão às necessidades internas do homem e da humanidade de hoje, não pode deixar de ser revolucionária, não pode deixar de aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, e ainda que seja só para libertar a criação intelectual das cadeias que a comprimem e permitir a toda a humanidade elevar-se às alturas que só gênios isolados alcançaram no passado. Reconhecemos, ao mesmo tempo, que só a resolução social pode abrir a rota para uma nova cultura. Se repelimos, entretanto a solidariedade com a casta atualmente dirigente na URSS, é precisamente porque a nosso ver, esta casta não encarna o comunismo, mas é o seu inimigo mais pérfido e perigoso.

Sob a influência do regime totalitário da URSS e por meio dos organismos chamados "culturais" que ela controla nos outros países, estendeu-se sobre o mundo todo um profundo crepúsculo, hostil à manifestação de qualquer gênero de valor espiritual.

Crepúsculo de lodo e sangue, no qual, disfarçados de intelectuais e artistas, fundem-se homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um gozo. A arte oficial da época staliniana reflete, com uma crueldade sem exemplo na história, seus esforços irrisórios para enganar e para ocultar seu verdadeiro papel mercenário.

A surda reprovação suscita no mundo artístico esta negação desavergonhada dos princípios que a arte obedeceu, princípios que nem os estados baseados na escravidão atreveram-se a impugnar de forma tão total, nem muito menos, tem que ser subnutrida por uma implacável condenação. A oposição artística é hoje uma das forças utilmente capazes de contribuir ao descrédito e à ruína dos regimes que embotam, ao mesmo tempo que o direito da classe explorada de esperar por um mundo melhor, todo sentimento de grandeza e ainda de dignidade humana.

A revolução comunista não teme a arte. Sabe-se que na meta das investigações de que pode ser objeto a formação da vocação artística na sociedade capitalista que se desmorona, sua determinação terá que aparecer-nos como resultado de uma colisão entre o homem e certo número de formas sociais que lhe são adversas.

Basta esta conjuntura com o grau de imprecisão que implique a consciência que é preciso adquirir para fazer do artista seu predisposto aliado. O mecanismo da sublimação

que intervém em tal caso, que a psicanálise pôs em relevo, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o "eu" coerente e os elementos reprimidos. Este restabelecimento é em benefício do "ideal do eu" que, contra a realidade presente, insuportável, suscita os poderes do mundo interior do "si", *comuns a todos os homens*, e continuamente em caminho de florescimento no futuro. Basta que a necessidade de emancipação de espírito siga seu curso normal para que termine fundindo-se e tornando-se a mergulhar nesta exigência primordial: a necessidade de emancipação do homem.

A arte, portanto, não pode sem degenerar, consentir em encostar-se a nenhuma diretiva estranha, nem em acudir docilmente para encher os quadros que alguns acreditam poder assinar com fins pragmáticos extremamente estreitos. É melhor acreditar no dom de prefiguração que é privilégio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e que orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de um a nova ordem.

A idéia que Marx, jovem, forjou do papel do escritor exige, em nossos dias, ser lembrada vigorosamente. É claro que esta idéia deve ser ampliada, no plano artístico e científico, às diversas categorias de produtores e investigadores. "O escritor – disse Marx – deve ganhar dinheiro naturalmente, para viver e escrever; porém não deve, em nenhum caso, viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor nunca considera seus trabalhos como um *meio*, mas como fins em si. Estão tão longe de ser para eles e para os outros um meio que, se for necessário, sacrifica a sua existência pela de suas obras... *A primeira condição da liberdade de imprensa consiste nesta não ser um ofício*". Nunca foi tão oportuno, como hoje, agitar essa declaração contra os que pretendem escravizar a atividade intelectual a fins exteriores a ela e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, reger, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte.

A livre seleção destes temas e a restrição absoluta no que atinge o seu campo de exploração constituem para o artista *um bem* a que tem direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a toda a coação, que sob nenhum pretexto se lhe imponha a fila indiana. Para os que nos exigirem, hoje ou amanhã, que a arte se submeta a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma rotunda negativa e nossa vontade deliberada de bater-nos à fórmula: toda a liberdade na arte.

Certamente, reconhecemos ao Estado revolucionário o direito de defender-se contra a reação burguesa agressiva, inclusive quando esta se encobre sob o estandarte da ciência ou da arte, mas, entre as medidas necessárias e temporais da autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer o domínio da criação intelectual, há um abismo. Se para o desenvolvimento das forças produtivas materiais a revolução se vê obrigada a erigir um sistema socialista de plano centralizado, para a criação intelectual é preciso

estabelecer e assegurar, desde o início, um regime *anarquista*, de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor sinal de ingerência. As diversas associações de sábios e os grupos coletivos de artistas que trabalham para resolver tarefas mais grandiosas que nunca, só podem surgir e desdobrar um fecundo trabalho na base da livre amizade criadora, sem a menor coação do exterior.

De tudo o que acabamos de dizer depreende-se, claramente, que ao defender a liberdade de criação não tratamos, de modo algum, de justificar o indiferentismo político e que está muito longe de nossa mente querer ressuscitar uma pretensa arte "pura" que, ordinariamente, serve aos fins impuros da reação. Não. Temos uma idéia demasiado alta da função da arte para negar-lhe influência sobre o destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema da arte, em nossa época, é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. Não obstante, o artista só pode viver na luta emancipadora quando penetrado, subjetivamente, de seu conteúdo social e individual, e tendo embebido os seus nervos com o sentido e o drama da luta, tratando livremente de dar uma encarnação artística ao seu mundo interior.

Na época atual caracterizada pela agonia da capitalismo, tanto democrático como fascista, o artista, sem necessitar sequer dar à sua dissidência uma forma manifesta, se vê ameaçado com a privação dos direitos de viver e de continuar a sua obra, diante da negação de todos os meios de difusão que ela exige. É natural que se dirija, então, para as organizações stalinistas, que lhe oferecem a possibilidade de escapar do seu isolamento. Mas a renúncia, por seu lado, a tudo o que possa constituir sua mensagem própria e as complacências terrivelmente degradantes que estas organizações lhe exigem, em troca de certas vantagens materiais, proíbem-lhe de continuar dentro delas, por pouco que a desmoralização seja *impotente* para triunfar de seu caráter. É necessário que a partir desse instante compreenda que seu lugar está em outra parte. Não entre os que atraiçoam a causa da revolução ao mesmo tempo que, necessariamente, a causa do homem, mas entre os que manifestam sua fidelidade inquebrantável aos princípios da revolução; entre os que, por esse mesmo fato, permanecem como únicos qualificados para ajudá-la a realizar-se e para assegurar, por ela, a livre expressão ulterior de todas as categorias do gênio humano.

O objeto deste apelo é encontrar um terreno para reunir a todos os mantenedores revolucionários da arte, para servir à revolução pelos métodos da arte e para defender a própria liberdade da arte, contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente convencidos de que a união nesse terreno é possível para os que representem estéticas, filosofias e políticas razoavelmente divergentes. Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição de que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial e reacionário, esteja ele representado por José Stálin ou por seu vassalo Garcia Oliver.

Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é apagada pelo tumulto odiosos dos falsificadores arregimentados, encontram-se atualmente dispersos pelo mundo. Centenas de pequenas revistas locais tratam de agrupar à sua volta as forças jovens que buscam novas rotas, e não subvenções. O fascismo macula, como uma degenerescência, toda a tendência progressiva em arte. Os stalinistas declaram fascista toda a criação livre. A arte revolucionária independente deve unir-se para lutar contra as perseguições reacionárias e para proclamar, bem alto, seu direito à existência. Esta união é o objetivo da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), que julgamos necessário criar.

Não temos a menor intenção de impor uma a uma as idéias contidas neste apelo, que só consideramos como o primeiro passo do novo caminho. A todos os representantes da arte; a todos os seus amigos e defensores, que não podem deixar de compreender a necessidade deste apelo, pedimos que ergam a voz imediatamente. O mesmo instante apelo formulamos a todas as publicações independentes de esquerda, que estejam dispostas a tomar parte na criação da Federação Internacional e no exame de suas tarefas e métodos de ação.

Desde que se estabeleça o primeiro contato internacional por meio da imprensa e da correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um Congresso Mundial que consagrará oficialmente a fundação internacional. O que queremos:

A independência da arte – pela revolução:

A revolução – pela libertação definitiva da arte!

André Breton

Diego Rivera

México, a 25 de julho de 1938

Um Caudaloso Manifesto de Breton[32]

Jorge Luis Borges

Faz vinte anos pululavam os manifestos. Esses autoritários documentos renovavam a arte, aboliam a pontuação, evitavam a ortografia e amiúde chegavam ao solecismo. Se eram obra de literatos, comprazia-lhes caluniar a rima e ex-culpar a metáfora; se de pintores, vindicar (ou injuriar) as cores puras; se de músicos, adular a cacofonia; se de arquitetos, preferir um sóbrio gasômetro à excessiva catedral de Milão. Tudo, entretanto, tem sua

32. *El Hogar*, 2 dez. 1938, reproduzido em *Textos Cautivos*, pp. 287-288 [Tr. NMG, ARL, RPV].

hora. Esses papéis tagarelas (dos quais possuí uma coleção que doei para a queima) foram superados pelo folheto que André Breton e Diego Rivera acabam de emitir.

Esse folheto intitula-se com obstinação: "Por uma Arte Revolucionária Independente. Manifesto de Diego Rivera e André Breton pela liberação definitiva da arte". O texto é ainda mais efusivo e mais tartamudo. Consta de umas três mil palavras que dizem exatamente duas coisas (que são incompatíveis). A primeira, digna do capitão La Palice[33] ou do axiomático Perogrullo, é que a arte deve ser livre e que na Rússia ela não o é. Aponta Rivera-Breton: "Sob a influência do regime totalitário da URSS estendeu-se pelo mundo inteiro um profundo crepúsculo, hostil ao surgimento de toda espécie de valor espiritual. Crepúsculo de lodo e de sangue no qual enganam, disfarçados de intelectuais e de artistas, homens que fizeram do servilismo um recurso, da renegação de seus princípios um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um gozo. A arte oficial da época stalinista reflete seus esforços irrisórios para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário... Aos que nos pressionam, seja por hoje ou por amanhã, a consentir que a arte se submeta a uma disciplina que julgamos radicalmente incompatível com os seus meios, opomos uma negativa sem apelação e nossa vontade deliberada de nos atermos à fórmula: *Toda licença em arte*". Que conclusão podemos derivar do que antecede? Julgo que esta, e apenas esta: o marxismo (como o luteranismo, como a lua, como um cavalo, como um verso de Shakespeare) pode ser um estímulo para a arte, mas é absurdo decretar que seja o único. É absurdo que a arte seja um departamento da política. Entretanto, é precisamente isso o que reclama este manifesto incrível. André Breton, tão logo estampada a fórmula *Toda licença em arte*, arrepende-se de sua temeridade e dedica duas páginas fugazes a regenerar esse ditame precipitado. Rechaça o "indiferentismo político", denuncia a arte pura "que de ordinário serve aos fins mais impuros da reação" e proclama "que a tarefa suprema da arte contemporânea é participar consciente e ativamente da preparação da revolução". Ato contínuo propõe "a organização de modestos congressos locais e internacionais". Desejoso de esgotar os deleites da prosa rimada, anuncia que "na etapa seguinte se reunirá um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI)".

Pobre arte independente, essa que premeditam, subordinada a pedanterias de comitê e a cinco maiúsculas!

33. Nome próprio usado, em espanhol, como sinônimo da obviedade ou banalidade.

Diego Rivera, "Emiliano Zapata", s. d.

Nacionalismo versus *Cosmopolitismo*

• Jorge Luis Borges, "Comentários à Margem" (1924) • J. C. Mariátegui, "Existe um Pensamento Hispano-Americano?" (1925), "Nacionalismo e Vanguardismo na Literatura e na Arte" (1925) • Mário de Andrade, "Modernismo e Ação" (1925) • Alejo Carpentier, "Diego Rivera" (1927) • César Vallejo, "Contra o Segredo Profissional [...]" (1927) • Mário de Andrade, "Regionalismo" (1928)

O conflito entre "nacionalismo" e "cosmopolitismo" talvez seja a polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano. Acentuada ainda mais pelo fato de os intelectuais e artistas da região cobrarem maior consciência de sua alteridade em relação aos povos que os colonizaram, emergindo daí uma necessidade imperiosa de afirmar suas especificidades. Já se tornaram clássicas as seguintes palavras de Antonio Candido: "Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos"[1].

Grande parte da produção cultural e literária do século XIX e das primeiras décadas do XX caracteriza-se pela intensa busca de uma afirmação nacional. Domingo Faustino Sarmiento, José Enrique Rodó, José de Alencar e Euclides da Cunha são talvez alguns dos melhores expoentes dessa tentativa de definição do nacional. A eclosão das vanguardas européias nas primeiras décadas do século aguça ainda mais tal questão. Como manter-se a par do "espírito novo", da "nova sensibilidade", sem perder as características regionalistas? Como assimilar as novas técnicas desenvolvidas na Europa e contribuir para a evolução literária do próprio país, sem cair na mera imitação ou tornar-se vítima do modelo importado? Por outro lado, como exprimir o nacional, sem resvalar nas limitações empobrecedoras da "cor local"?

A década de 1920 produziu reflexões muito instigantes no âmbito dessa polêmica. A antropofagia, conforme os pressupostos de Oswald de Andrade, talvez proporcione a resposta mais lúcida e criativa para a questão.

1. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para Estrangeiros)", p. 129.

O admirável "Tupi or not Tupi" do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade – mestre incomparável das fórmulas lapidares – resume todo este processo, de decidida incorporação da riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização erudita da literatura. Sob este ponto de vista, as intuições da Antropofagia, a ele devidas, representam o momento mais denso da dialética modernista,

afirma Antonio Candido, em artigo de 1954[2]*. Deglutir o outro para assimilar seus atributos, e produzir com esse ato de incorporação a síntese das diferenças, é uma alternativa possível e criativa, aplicável não apenas ao Brasil, mas a qualquer um dos países que se defronta com a questão da identidade e da alteridade cultural. A metáfora antropofágica inverte os tradicionais mecanismos de importação direta e cópia do modelo europeu, e propõe a exportação dinâmica de um novo produto. Mário de Andrade formula sua resposta à questão do modelo europeu de várias maneiras: no plano teórico, ao longo de sua vasta produção ensaística; no plano ficcional, em* Macunaíma, *onde a procura de uma definição do caráter brasileiro faz com que o escritor batize seu personagem como "o herói sem nenhum caráter".*

Outra reflexão lúcida e criativa sobre o assunto é a de Borges, em "El Escritor Argentino y la Tradición"[3]*. Embora o artigo não pertença ao* corpus *crítico dos anos 1920, ele sem dúvida representa a maturação de um pensamento que começa a germinar naquela década. Na tentativa de definir o significado de uma tradição literária genuinamente argentina, Borges reduz a escombros a crítica tradicional que considera a literatura gauchesca um dos pilares da expressão do caráter nacional argentino. Racional e ironicamente, Borges mostra a grande diferença existente entre a poesia dos* gauchos *propriamente dita e a poesia gauchesca, concluindo que "a poesia gauchesca, que produziu – apresso-me em repeti-lo – obras admiráveis, é um gênero literário tão artificial quanto qualquer outro". Considerando a convenção da "cor local" um equívoco, Borges afirma ainda que "o culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam recusar por forâneo". No golpe final de sua sarcástica argumentação, Borges dá o seguinte exemplo:*

Gibbon observa que no livro árabe por excelência, no Alcorão, *não há camelos; eu acredito que se tivesse alguma dúvida sobre a autenticidade do* Alcorão, *bastaria esta ausência de camelos para provar que é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram*

2. "A Literatura na Evolução de uma Comunidade", p. 188.
3. Este ensaio dá margem a confusões cronológicas, uma vez que, na edição das *Obras Completas* de 1974, foi incluído em *Discusión*, com data de 1932. Pronunciado originalmente como conferência em 1951, o ensaio é reproduzido pela primeira vez em *Cursos y Conferencias* (1951), depois em *Sur* 232 (1955), e finalmente na reedição de 1957 de *Discusión*. A inclusão do ensaio neste último livro provavelmente levou o editor das *Obras Completas* ao equívoco das datas.

especialmente árabes; eram para ele parte da realidade, não tinha por que distingui-los; por outro lado, um falsário, um turista, um nacionalista árabe, a primeira coisa que teria feito é prodigar camelos, caravanas de camelos em cada página; mas Maomé, enquanto árabe, estava tranqüilo: sabia que poderia ser árabe sem camelos. Acho que nós, os argentinos, podemos nos parecer a Maomé, podemos acreditar na possibilidade de sermos argentinos sem exagerar na cor local.

Sem dúvida, esse audacioso ensaio, elaborado durante – e, em parte, como resposta – ao exacerbado nacionalismo peronista dos anos 1950, teria tido efeitos devastadores, se formulado algumas décadas antes.

O artigo de Borges aqui reproduzido, "Comentários à Margem", de 1924, é uma resenha do livro de poesia ultraísta Prismas, *de um companheiro de geração, Eduardo González Lanuza. Nele, Borges traça as diferenças entre o ultraísmo espanhol e o argentino. A três anos de distância da heróica publicação da folha mural* Prisma, *ele já reconsidera o papel da vanguarda. O ultraísmo europeu parece, segundo ele, pertencer a uma vanguarda que se tornou de fato* a *mais tradicional, aquela que anseia pelo novo e que caracteriza a era moderna, aquela em que a idéia da arte vincula-se à de consumo: tudo aquilo que Borges opta, baudelairianamente, por chamar de "atualidade cronológica". Naquele momento, ele percebe e se opõe aos perigos da modernolatria e, como demonstra a partir de* Fervor de Buenos Aires, *passa a se preocupar com o estabelecimento de uma tradição, retomando valores permanentes e absolutos. Começa, a partir daí, a negar o momento vanguardista, identificando-o como a novidade que vira fórmula e se esgota no próprio gesto: "Bela e triste surpresa a de sentir que o nosso gesto de então, tão espontâneo e fácil, não era senão o começo trôpego de uma liturgia". Sua atitude é refletida, e a enumeração das obras ultraístas espanholas e latino-americanas por ele rejeitadas (*Hélices, Andamios Interiores, Imagen *e outras) mostra o conhecimento que Borges tinha de toda uma corrente literária de caráter continental.*

Mário de Andrade, em "Regionalismo", procura fazer uma distinção entre "regionalismo" e "nacionalismo", deixando bem claro que o regionalismo é um elemento empobrecedor da arte, e literalmente opondo os dois termos: "O regionalismo é uma praga antinacional". Mário de Andrade identifica "regionalismo" com "uma pobreza mais ou menos consciente de expressão", "mesquinha maneira de agir e criar", "pobreza que vem da escassez de meios expressivos...". Há uma grande coincidência, no nível da reflexão e da argumentação, com as idéias de Borges acima expostas. Aquilo que Borges refuta no "nacionalismo", Mário o rejeita no "regionalismo". Mas de qualquer maneira os dois escritores coincidem novamente ao afirmar com veemência que a verdadeira arte não pode ser o fruto de um programa intelectual preconcebido[4].

4. Ver, no final do capítulo anterior (p. 529), "Um Caudaloso Manifesto de Breton", artigo escrito por Borges em 1938, no qual é muito clara esta atitude.

Se, por um lado, Mário de Andrade considera empobrecedor o regionalismo, por outro ele também é consciente dos perigos da cópia dos modelos estrangeiros, quando esta não passa por uma reflexão sobre o caráter nacional. Nesse sentido, "Modernismo e Ação", publicado três anos após a Semana de 22, já é uma crítica do caráter "imitativo" do modernismo brasileiro: "O novo!... Esse foi o pensamento estético que nos agitou aqui durante a guerra. Onde estava o novo? Lá fomos, que macacos! buscar o novo nas Europas. E imitamos os ismos *europeus". A partir disso, ele propõe uma arte de ação, anticontemplativa, que procure definir o caráter brasileiro: "Deixaremos de ser afrancesados, deixaremos de ser aportuguesados, germanizados, não sei que mais, pra nos abrasileirarmos. Eu tenho o orgulho já de dizer que sou um brasileiro abrasileirado".*

O caso mais radical de refutação do sadio cosmopolitismo do período inicial das vanguardas na América Latina vem de César Vallejo. De Paris, ele denuncia o "pesadelo simiesco dos escritores da América", onde "um verso de Maples Arce, de Neruda ou de Borges não se diferencia em nada de um de Reverdy, de Ribemont ou de Tzara". Cansado já em 1927 de uma espécie de operação de tradução das vanguardas internacionais na América Hispânica, Vallejo faz um dos apelos mais exaltados contra o "espírito novo" e a importação dos modelos, e a favor da retomada dos elementos autóctones americanos: "A endosmose [...] não só não alimenta como envenena".

Os artigos de José Carlos Mariátegui aqui reproduzidos resumem uma de suas preocupações centrais: a unidade do pensamento latino-americano, cujo resultado seria a fusão das culturas do colonizador e do colonizado. No clássico Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana, *examina o efeito devastador que a conquista espanhola produziu no Peru, exterminando e alienando a maior parte da cultura indígena. Esta divisão de culturas é acentuada pelas marcantes diferenças geográficas do país, onde os habitantes do litoral encontram-se totalmente integrados à cultura branca e ocidental. Já a população andina, alheia a todo processo de aculturação, é mantida num estado de alienação e pobreza que Mariátegui nunca cessou de denunciar. Em função das diferenças culturais no continente, confronta as histórias da Argentina e do Uruguai com a do Peru. No sincretismo cultural das primeiras nações, ele identifica a síntese que procura e cuja falta ressente no Peru. Afirma Mariátegui:*

> *Hoje mesmo a literatura argentina, aberta às mais modernas e distintas influências cosmopolitas, não renega seu espírito* gaucho. *Pelo contrário, reafirma-o em alta voz. Os poetas mais ultraístas da nova geração se declaram descendentes do* gaucho *Martín Fierro e de sua bizarra estirpe de* "payadores". *Um dos mais saturados de ocidentalismo e modernidade, Jorge Luis Borges, adota freqüentemente a prosódia do povo*[5].

5. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, p. 199.

Mariátegui valoriza o elemento dialético, a justaposição, a fusão de correntes, e a geração martinfierrista *parece ilustrar bem suas idéias. Coerente, Mariátegui resgata a obra de Abraham Valdelomar, o "Conde de Lemos", primeiro escritor cosmopolita do Peru, que renovou a literatura de seu país no início do século sem abandonar a peruanidade e o "incaísmo". Também faz uma veemente defesa de César Vallejo, pela sua "trama indígena, o fundo autóctone de sua arte". Impressiona a confluência das concepções – relativas à importância do cosmopolitismo – de Borges, Mário de Andrade e Mariátegui. Os* Siete Ensayos, *considerados por Florestan Fernandes "a mais importante obra marxista latino-americana"*[6], *começam com a seguinte observação:*

> *Não faltam aqueles que me supõem um europeizante, alheio aos fatos e às questões do meu país. Que minha obra se encarregue de me justificar, contra esta barata e interessante conjectura. Eu fiz na Europa a minha melhor aprendizagem. E acredito que não há salvação para a Indo-América sem a ciência e o pensamento europeus ou ocidentais. Sarmiento, que é ainda um dos criadores da argentinidade, foi na sua época um europeizante. Não encontrou melhor maneira de ser argentino.*

Na questão do nacionalismo/cosmopolitismo, não se pode deixar de lado outra grande personalidade marxista do continente. Não tanto pelo papel polêmico que desempenhou dentro e fora do Partido Comunista, quanto por sua extraordinária contribuição às artes plásticas. Trata-se de Diego Rivera, descrito pelo entusiasmado e generosamente barroco Alejo Carpentier numa conferência de 1927. A formação de ambos deve muito às vanguardas européias e é dessa etapa que fala Carpentier. Diego Rivera passa quinze anos na Europa (1907-1921), dos quais uma década em Paris, exatamente no período do auge do cubismo: "Rivera passará dez anos [em Paris], discutindo, estudando, pintando, brigando, festejando, passando fome – aprendendo muito, fazendo muito e indo embora desesperado, tão pouco francês como se nunca tivesse morado lá", afirma o biógrafo Bertram D. Wolfe[7]. *Sua produção inicial destaca-se pelo traço notoriamente cubista: "Nunca acreditei em Deus, mas acredito em Picasso", afirmaria o pintor ainda em 1949*[8]. *Mas é apenas ao retornar em definitivo ao México que ele se dedica ao muralismo – arte altamente engajada, que mudaria de modo radical as artes plásticas do seu país.*

À diferença de Pettoruti, que volta à Argentina para renovar o panorama estético local, Diego Rivera compromete-se profundamente com a revolução social. Aliás, é no mesmo annus mirabilis *de 1922 que Rivera se filia ao Partido Comunista, e é graças à sua intermediação junto ao presidente Lázaro Cárdenas, anos mais tarde, em 1937, que Trótski recebe*

6. "Prefácio" a *Sete Ensaios de Interpretação da Realidade Peruana*, p. 10.
7. *The Fabulous Life of Diego Rivera*, p. 64.
8. *Idem*, p. 107.

asilo político no México. Carpentier, na conferência aqui reproduzida, faz uma espécie de retrospectiva da etapa européia de Rivera, descreve o gigantismo da arte muralista e comenta o compromisso social de sua pintura, sem nunca deixar de reconhecer o gênio criador do artista mexicano. "Sua copiosa produção continua provocando assombro, e chegou a ser qualificado de 'uma espécie de Orinoco humano'", comenta Raquel Tibol[9].

Comentários à Margem[10]

Jorge Luis Borges

É preciso traçar uma distinção fina e profunda entre os propósitos íntimos que motivaram o ultraísmo na Espanha e os que aqui o fizeram frutificar em claras espigas, dispersas umas e enfeixadas em livros ulteriores as outras. O ultraísmo de Sevilha e Madri foi uma vontade de renovação, foi a vontade de circunscrever o tempo da arte com um ciclo novel, foi uma lírica escrita como com grandes letras vermelhas nas folhas do calendário e cujos mais notáveis emblemas – o avião, as antenas e a hélice – são reveladores de uma atualidade cronológica. O ultraísmo em Buenos Aires foi o anseio de alcançar uma arte absoluta, que não dependesse do prestígio infiel das palavras e que perdurasse na perenidade do idioma como uma garantia de beleza. Sob a enérgica claridade das lâmpadas, foram freqüentes, nos cenáculos espanhóis, os nomes de [Vicente] Huidobro e de [Guillaume] Apollinaire. Nós, enquanto isso, sopesávamos linhas de Garcilaso [de la Vega], errantes e graves ao longo das estrelas do subúrbio, solicitando uma arte límpida, que fosse tão intemporal quanto as estrelas de sempre. Abominamos os matizes imprecisos do rubenismo e nos inflamamos com a metáfora pela precisão que há nela, por sua algébrica forma de correlacionar distâncias.

Entre nós, não há nenhum outro tão veemente em seu fervor quanto [Eduardo] González Lanuza. Ao nosso pequeno agrupamento de crioulos, enfastiado e sarcástico, González trouxe um robusto alvoroço de cantábrico, uma rubra alegria, como de tambores e pífanos e fogueiras de São João. O seu entusiasmo era caudaloso como o de um rio de montanha. Com ele publiquei *Prisma* – primeira, única e ineficaz revista mural[11] – e foi a sua voz a que propôs, já sob os dintéis do alvorecer, que colássemos um exemplar na lua, grande e baldia naquele momento e rente ao chão...

Desde esse ontem passaram-se três anos. Hoje González Lanuza publicou o livro de poemas que é a motivação deste exame. Li os seus versos admiráveis, saboreei a

9. Em Diego Rivera, *Arte y Política*, p. 443.
10. Publicado em *Proa* 1 (ago. 1924) [Tr. NMG].
11. Os dois números de *Prisma* estão reproduzidos nesta antologia, pp. 139-141.

doce mansidão da sua música, senti plenamente a grandeza de algumas translações, mas também comprovei que, sem querer, incorremos em outra retórica, tão vinculada quanto as antigas ao prestígio verbal. Vi que a nossa poesia, cujo vôo julgávamos solto e desembaraçado, foi traçando uma figura geométrica no ar do tempo. Bela e triste surpresa a de sentir que o nosso gesto de então, tão espontâneo e fácil, não era senão o começo trôpego de uma liturgia.

Todos os motivos do ultraísmo estão entrelaçados com veemente pureza no volume que menciono. Todas as palavras fáusticas que tentam enlaçar a distância, e cuja simples anunciação faz lembrar o dessangramento do tempo, são onipresentes nele. A tarde, que não está nunca entre nós, mas no céu; o grito, que é um emblema da dor do efêmero, assim como o irrevogável beijo o é de sua graça; o silêncio, que é uma pura negação feita encanto; o ocaso, que corresponde simultaneamente a um fundo espacial e a uma perdição das horas; o pássaro e o atalho, que são a própria fugacidade feita símbolo. Tudo isso está em cada página sua. González Lanuza fez o livro exemplar do ultraísmo e esboçou um meandro do nosso unânime sentir. O seu livro, pobre de empenho pessoal, é arquetípico de uma geração. São indignos desse nome os demais hinários recentes. Estorvam: em *Hélices*, de Guillermo de Torre, a travessura do seu léxico arisco; em *Andamios Interiores*, de [Manuel] Maples Arce, a troça; em *Barco Ebrio*, de [Salvador] Reyes, a prepotência do motivo do mar; na complexa limpidez de *Imagen*, de [Gerardo] Diego, a devoção exacerbada a Huidobro; em *Kindergarten*, de [Francisco Luis] Bernárdez, a brevidade pueril de emoção; na bravia e nobre *Agua del Tiempo*[12], a primazia de temas gauchescos; e no meu *Fervor de Buenos Aires*, a duradoura inquietação metafísica. González conseguiu realizar o nosso livro, o da nossa façanha no tempo e o da nossa derrota no absoluto. Derrota, pois na maior parte das vezes não há uma intuição profunda vivificando as suas metáforas; façanha, pois a substituição das palavras luxuosas do rubenismo pelas da distância e do anseio é, nos dias de hoje, uma maravilha.

12. Livro de 1921, do poeta uruguaio Fernán Silva Valdés, que tem por subtítulo "Poemas Nativos" e temática predominantemente *criolla*.

Existe um Pensamento Hispano-Americano? [13]

José Carlos Mariátegui

1

Voltemos à nossa questão. Existe um pensamento caracteristicamente hispano-americano? Parece-me evidente a existência de um pensamento francês, de um pensamento alemão etc., na cultura do Ocidente. Não me parece igualmente evidente, no mesmo sentido, a existência de um pensamento hispano-americano. Todos os pensadores da nossa América se educaram numa escola européia. Não se sente na sua obra o espírito da raça. A produção intelectual do continente carece de traços próprios. Não tem contornos originais. O pensamento hispano-americano é geralmente uma rapsódia composta com motivos e elementos do pensamento europeu. Para comprová-lo basta rever a obra dos mais altos representantes da inteligência indo-ibérica.

O espírito hispano-americano está em elaboração. O continente, a raça, estão em formação também. Os aluviões ocidentais nos quais se desenvolvem os embriões da cultura hispano ou latino-americana – na Argentina, no Uruguai, pode-se falar de latinidade – não conseguiram consubstanciar-se nem solidarizar-se com o solo sobre o qual a colonização da América os depositou.

Em grande parte da Nossa América constituem um estrato superficial e independente no qual não aflora a alma indígena, deprimida e esquiva, por causa da brutalidade de uma conquista que em alguns povos hispano-americanos não mudou de métodos até agora. [Alfredo] Palacios diz: "Somos povos nascentes livres de vínculos e atavismos, com imensas possibilidades e vastos horizontes diante de nós. O cruzamento de raças nos deu uma alma nova. Dentro de nossas fronteiras acampa a humanidade. Nós e nossos filhos somos a síntese de raças". Na Argentina é possível pensar assim; no Peru e em outras nações da América Espanhola, não. Aqui a síntese ainda não existe. Os elementos da nacionalidade em elaboração não puderam ainda fundir-se ou soldar-se. A densa camada indígena mantém-se quase totalmente estranha ao processo de formação dessa peruanidade, que costumam exaltar e inchar os nossos falsos nacionalistas, pregadores de um nacionalismo sem raízes no solo peruano, aprendido nos evangelhos imperialistas da Europa, e que, como já tive a oportunidade de destacar, é o sentimento mais estrangeiro e postiço que existe no Peru.

13. Publicado em *Mundial*, 1º maio 1925, reproduzido em *El Argentino*, 14 jun. 1925, e em *Temas de nuestra América*, pp. 22-26 [Tr. MLP].

2

Nada mais inútil, portanto, do que se ocupar com platônicas confrontações entre o ideal ibero-americano e o ideal pan-americano. Pouco serve ao ibero-americanismo o número e a qualidade das adesões intelectuais. Menos ainda a eloqüência de seus literatos. Enquanto o ibero-americanismo se apóia nos sentimentos e nas tradições, o pan-americanismo apóia-se nas vantagens e nos negócios. A burguesia ibero-americana tem muito mais a aprender na escola do novo Império ianque do que na escola da velha nação espanhola. O modelo ianque, o estilo ianque, propagam-se na América indo-ibérica, enquanto que a herança espanhola extingue-se e se perde. O grande proprietário, o banqueiro, o capitalista da América Espanhola olham mais atentamente para Nova York do que para Madri. A flutuação do dólar interessa-os mil vezes mais do que o pensamento de Unamuno ou a *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. A esta gente, que governa a economia e, por conseguinte, a política da América Central e do Sul, pouco importa o ideal ibero-americanista. No melhor dos casos, sente-se disposta a desposá-lo juntamente com o ideal pan-americanista. Os agentes de viagem do pan-americanismo parecem-lhe, por outro lado, mais eficazes, embora menos pitorescos, do que os agentes de viagem – acadêmicos ingênuos – do ibero-americanismo oficial, o único que um burguês prudente pode levar a sério.

3

A nova geração hispano-americana deve definir com clareza e exatidão o sentido de sua oposição aos Estados Unidos. Deve declarar-se adversária do Império de Dawes e de Morgan; não do povo nem do homem norte-americanos. A história da cultura norte-americana oferece-nos múltiplos e nobres exemplos de independência da inteligência e do espírito. Roosevelt é o depositário de espírito do Império; porém Thoreau é o depositário do espírito da Humanidade. Henry Thoreau, que neste momento recebe a homenagem dos revolucionários da Europa, também tem o direito à devoção dos revolucionários da Nossa América. É culpa dos Estados Unidos se os ibero-americanos conhecem melhor o pensamento do Theodore Roosevelt do que o de Henry Thoreau? Os Estados Unidos são, certamente, a pátria de Pierpont Morgan e de Henry Ford; mas são, também, a pátria de Ralph Waldo Emerson, de William James e de Walt Whitman. A nação que produz os maiores capitães do industrialismo tem produzido, também, os mais vigorosos mestres do idealismo continental. Hoje, a inquietação que agita a vanguarda da América Espanhola é a mesma que movimenta a vanguarda da América do Norte. Os problemas da nova geração hispano-americana são, com variantes de lugar e de matiz, os mesmos problemas da nova geração norte-americana. Waldo Frank, um dos homens novos do Norte, diz, em seus estudos sobre Nossa América, coisas válidas para a gente da sua e da nossa América.

Os homens novos da América indo-ibérica podem e devem entender-se com os homens novos da América de Waldo Frank. O trabalho da nova geração ibero-americana pode e deve articular-se e solidarizar-se com o trabalho da nova geração ianque. Ambas as gerações coincidem. Diferencia-as o idioma e a raça; mas uma mesma emoção histórica as liga e une. A América de Waldo Frank é também, como a nossa América, adversária do Império de Pierpoint Morgan e do Petróleo.

Em compensação, a emoção histórica que nos aproxima desta América revolucionária é a mesma que nos separa da Espanha reacionária dos Bourbon, e de Primo de Rivera. Que nos pode ensinar a Espanha de Vázquez de Mella e de Maura, a Espanha de Pradera e de Francos Rodríguez? Nada; nem ao menos o método de um grande Estado industrialista e capitalista. A civilização da Potência não tem sua sede em Madri nem em Barcelona; ela está em Nova York, em Londres, em Berlim. A Espanha dos Reis Católicos não nos interessa absolutamente. Senhor Pradera, senhor Francos Rodríguez, ficai inteiramente com ela.

4

Ao ibero-americanismo falta um pouco mais de idealismo e um pouco mais de realismo. Falta-lhe identificar-se intimamente com os novos ideais da América indo-ibérica. Falta-lhe inserir-se na nova realidade histórica destes povos. O pan-americanismo apóia-se nos interesses da ordem burguesa; o ibero-americanismo deve apoiar-se nas multidões que trabalham na criação de uma nova ordem. O ibero-americanismo oficial será sempre um ideal acadêmico, burocrático, impotente, sem raízes na vida. Como ideal dos núcleos renovadores, converter-se-á, em compensação, em um ideal beligerante, ativo, multitudinário.

Nacionalismo e Vanguardismo na Literatura e na Arte[14]

José Carlos Mariátegui

1

No terreno da literatura e da arte, aqueles que não gostam de aventurar-se em outros campos perceberão, facilmente, o sentido e o valor nacionais de todo vanguardismo positivo e autêntico. O caráter mais nacional de uma literatura está sempre naquilo que ela tem de mais profundamente revolucionário. E isso resulta muito lógico e muito claro.

14. Publicado em *Mundial*, 4 dez. 1925, e reproduzido em José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú*, pp. 76-79 [Tr. AMMC, MLB].

Uma nova escola, uma nova tendência literária ou artística procura seus pontos de apoio no presente. Se não os encontra, perece fatalmente. Ao contrário, as velhas escolas, as velhas tendências contentam-se em representar os resíduos espirituais e formais do passado.

Conseqüentemente, só concebendo a nação como uma realidade estática pode-se supor um espírito e uma inspiração de caráter mais nacional nos repetidores e rapsodos de uma arte velha do que nos criadores ou inventores de uma arte nova. A nação vive muito mais nos precursores do seu futuro do que nos remanescentes do seu passado.

Demonstremos e expliquemos esta tese com alguns fatos concretos. As afirmações por demais genéricas ou por demais abstratas têm o perigo de parecer sofísticas ou, pelo menos, insuficientes.

[...]

3

Mas para estabelecer mais exata e precisamente o caráter nacional de todo vanguardismo, voltemos à nossa América. Os novos poetas da Argentina constituem um interessante exemplo. Todos eles estão nutridos da estética européia. Todos ou quase todos viajaram num desses vagões da Compagnie des Grands Express Européens que para Blaise Cendrars, Valéry Larbaud e Paul Morand são, sem dúvida, os veículos da unidade européia além de elementos indispensáveis de uma nova sensibilidade literária.

Bem. Não obstante esta impregnação de cosmopolitismo, não obstante sua concepção ecumênica da arte, os melhores destes poetas vanguardistas continuam sendo os mais argentinos. A argentinidade de Girondo, Güiraldes, Borges etc. não é menos evidente do que seu cosmopolitismo. O vanguardismo literário argentino denomina-se *martinfierrismo*. Quem alguma vez tenha lido o periódico desse núcleo de artistas, *Martín Fierro*, terá encontrado nele, ao mesmo tempo que os mais recentes ecos da arte ultramoderna da Europa, os mais autênticos sons *gauchos*.

Qual é o segredo desta capacidade de sentir as coisas do mundo e do torrão natal? A resposta é fácil. A personalidade do artista, a personalidade do homem, apenas se realiza plenamente quando sabe ser superior a toda limitação.

4

Na literatura peruana, ainda que com menos intensidade, verificamos o mesmo fenômeno. Enquanto a literatura peruana conservou um caráter conservador e acadêmico, não soube ser real e profundamente peruana. Até há poucos anos, nossa literatura foi unicamente uma modesta colônia da literatura espanhola. Sua transformação, nesta matéria como em outras, começa com o movimento "Colónida". Com Valdelomar deu-se o caso do literato no qual se juntam e se combinam o sentimento cosmopolita e o

sentimento nacional. O amor esnobe às coisas e às modas européias não sufocou nem atenuou em Valdelomar o amor pelas coisas rústicas e humildes de sua terra e de sua aldeia. Ao contrário, contribuiu talvez para despertá-lo e para exaltá-lo.

Agora o fenômeno se acentua. O que mais nos atrai, o que talvez mais nos emociona no poeta César Vallejo é a trama indígena, o fundo autóctone de sua arte. Vallejo é muito nosso, é muito índio. O fato de que o estimamos e o compreendemos não é um produto do acaso. Não é tampouco uma conseqüência exclusiva do seu gênio. É, antes, uma prova de que, por estes caminhos cosmopolitas e ecumênicos, de que tanto nos criticam, vamos nos aproximando cada vez mais de nós mesmos.

Modernismo e Ação[15]

Mário de Andrade

Todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação. O modernismo também. Se desde o princípio da guerra uma tendência modernizante já se denunciava aqui em São Paulo, principalmente com o aparecimento de Anita Malfatti (pintura) e de Brecheret (escultor), essa tendência no fim da guerra era um verdadeiro movimento, consciente de si mesmo e, franqueza: já constituído no que se chama com certa impropriedade igrejinha de elogio mútuo. Não acham impróprio? Pois é. É natural que um tangará não procure pra companheiro de vida chupaméis ou jundiá. Procura tangarás. Que nos interessava agora um ladainheiro que todas as manhãs começava com o seu: "Santo Olavo Bilac, rogai por nós; são Raimundo Correia, rogai por nós"? Fomos buscando pelas ruas os tipos da mesma família. Família de estourados, não? Ao menos é o que se diz por aí. Em 1919 já os estourados se sentiam bem fortinhos, graças a Deus. O muque crescia com o aumento do grupo e com os estudos. E o "box" principiou de verdade. Foi uma pândega. Um cortejo de exageros. Nossos e dos nossos inimigos. Apesar de tudo, essas tolices são bonitas. Principalmente porque tem muita sinceridade nelas. A gente se dá, se entrega a uma idéia e lá vai que nem cego, mundo fora, até a morte ou a vitória. Vencemos? Me parece que sim. Ao menos este pensamento entrou na cabeça de todos os artistas da nossa terra: Carece fazer qualquer coisa de novo.

O novo!... Esse foi o pensamento estético que nos agitou aqui durante a guerra. Onde estava o novo? Lá fomos, que macacos! buscar o novo nas Europas. E imitamos os "ismos" europeus. Duas coisas diferenciavam as nossas imitações das anteriores: imitávamos o presente e não orientação já fundada fazia muito; e, tal e qual o Ro-

15. Publicado no *Jornal do Commercio*, 24 maio 1925, e reproduzido em Neroaldo Pontes de Azevedo, *Modernismo e Regionalismo. Os Anos 20 em Pernambuco*, pp. 223-225.

mantismo, seguíamos uma tendência universal. Às vezes mesmo eu me revolto contra isso de chamar o nosso primitivo movimento modernizante de imitação. No seguir o estádio espiritual universal da sua própria época tem muito mais uma necessidade fatal que uma simples macaqueação. E tanto assim é que se deu conosco essa coisa bonita de nós "descobrirmos" novidades que já estavam descobertas por artistas ainda ignorados por nós. Eu quando pude soletrar o alemão fui encontrar dentro dele as tendências estéticas de *Paulicéia Desvairada*, escrita num tempo em que eu nem ainda declinava "die Mutter". Hoje sei que essa palavra escura quer dizer a velha da gente e que os alemães são todos filhos... "der Mutter", porque já os mandei plantar batatas e a todos os expressionismos e outros "ismos" europeus. Rapazes, a Europa é o nosso oriente. Dissolve.

Esse "novo" nós o levamos pro Rio de Janeiro no finzinho de 1920. *Paulicéia* foi lida pros grupos mais adiantados de lá. E logo as amizades interestaduais se estabeleceram. E quando no ano seguinte Graça Aranha chegou da Europa conseguiu cimentar essa união com o entusiasmo e a natural grandeza que possui. Como o grupo modernista de verdade ainda fosse o de São Paulo, aqui ele organizou a famosa Semana de Arte Moderna em que fomos vaiados. Eu não digo isso com orgulho, não. Verifico uma verdade; fomos vaiados. E merecíamos. Nunca vi embrulhada tal. Todas aquelas manifestações diferentes sem uma explicação que lhes designasse o fundamento comum, naturalmente haviam de azaranzar o público. Foi o que aconteceu... E fomos vaiados.

Eis em síntese o que foi a experiência "futurista" brasileira. Muita sinceridade, um entusiasmo sublime, uma vitalidade maravilhosa de mata virgem aí do norte e muita ilusão boba, muito idealismo coió, sem eficiência, muita temeridade sem coragem, muito pedantismo. Nada disso, nem mesmo as bonitezas apontadas justificam e honram um movimento coletivo. O que justifica e o que vai honrar o nosso movimento é a sua face atual, evolução de certas tendências obscuras ainda naquele tempo, porém já existentes nas primeiras obras que criamos. A principal delas é fazer uma arte de ação. Pode-se dizer que pra nenhum modernista mais a arte é considerada como criadora de Beleza. Tem beleza em nossas obras porém ela é apenas um meio de interessar e de chamar a atenção pra coisas mais úteis e práticas. E si não cairmos no diletantismo essa arte por assim falar interessada que estamos criando é que vai determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro. Abaixo a contemplação! Abaixo os versos de amor que não sirvam pra que a mulher amada ceda enfim! Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria! O Brasil não carece de bonitezas. Faz poucos dias que eu falava num discurso que na porta do Brasil estava um papel em português errado: "Precisa-se brasileiros". É isso mesmo. O Brasil tem tudo: secas cearenses, praga do café, lepra, política, barbeiro, patriotas (?), mulheres bonitas, baía de Guanabara, revoluções que não conseguem nunca vencer e o Amazonas. Tem até poetas, meu Deus! Só que o

Brasil não tem é brasileiros. Isso, nem lanterna de Diógenes[16] encontra. Mas um sujeito cuera na metrificação pra fazer um soneto sobre a lanterna de Diógenes isso possui aos milhares. Resolução: o único meio de sermos dignos é com o sacrifício de nós mesmos. E o sacrifício imediatamente começou. A nossa norma agora é de qualquer forma agir dentro naturalmente do nosso destino de artistas. Vamos a ver no que isto dá.

Dentro dessa norma de arte-ação é que estamos construindo a nossa obra. Se lembram de que no princípio deste artigo falei na igrejinha do elogio mútuo? Pois acabou. Falei em imitação. Acabou também. Não tem dadaístas nem superrealistas nem futuristas nem expressionistas no Brasil. É possível que algumas vezes uma ou outra manifestação se pareça mais ou menos com o que se faz pela Europa mas é simples coincidência de objetivos. Estamos com o espírito inteiramente voltado pro Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação. Assuntamos, matutamos e realizamos. O nosso atual movimento se caracteriza sobretudo nisto: abandonou o idealismo e é prático. Não se anda pregando coisadas bonitonas, faz-se qualquer coisa. Arte nacionalizante, arte sexual, arte de pagodeira. Não se espantem. Arte de pândega. Brincamos com a arte. Pois não vale mais a pena brincar do que emprestar uma cometa de museu e andar gritando "Pátria latejo em ti"? Vale. O brinquedo sempre socializa mais do que uma sessão solene. E na liberdade do brinquedo se determinam inconscientemente muitas características duma raça. Poder-se-ia escrever um livro sobre a psicologia das raças estudando-lhes unicamente os brinquedos nacionais. Por isso nós também brincamos. Alegria nunca fez mal pra ninguém contanto que não se faça dela um preconceito. Oswald de Andrade, mesmo dentro dessa formidável pândega que é o *João Miramar*, tem páginas melancólicas. É na variabilidade surpreendida das nossas reações psicológicas que buscamos surpreender o brasileiro. E este aparecerá. Na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte nós realizaremos o brasileiro. Todo sacrifício por esse ideal é bonito e não será vão. Deixaremos de ser estaduais pra sermos nacionais enfim. Deixaremos de ser afrancesados, deixaremos de ser aportuguesados, germanizados, não sei que mais, pra nos abrasileirarmos. Eu tenho o orgulho já de dizer que sou um brasileiro abrasileirado: "Juvenilidade auriverde" como brinquei meio chorando e bem sofrendo na *Paulicéia Desvairada*"[17]. Até nós a arte brasileira foi um plátano: árvore de ornamentação. Nós, com o sacrifício de nós mesmos, estamos realizando o mistério alimentar do aipim[18]:

16. Diógenes (412 a.C.-323 a.C.). Filósofo grego. Defendia o naturalismo afirmando que todos deveriam viver em total liberdade, tendo como parâmetro a própria natureza. Andava descalço, vestia apenas uma capa esfarrapada, dormia nas portas das casas. Descrente da humanidade, desprezava-a e percorria as ruas de Atenas com uma lanterna acesa, inclusive de dia, procurando "um homem honesto".
17. Uma das vozes do poema "As Enfibraturas do Ipiranga (Oratório Profano)", do livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade.
18. Do tupi *Ayi-pii*, "mandioca".

arranca-se a planta bonita que enverdece a terra, mas porém surge agarrada no caule a raiz que mata a fome: essa fome da Pátria, porca parida que devora os próprios filhos. No dia em que nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro. Eu sempre repito isso.

Diego Rivera[19]

Alejo Carpentier

Em 1921, Diego Rivera regressa ao México, depois de passar longos anos na Europa... E desde essa data – segundo conta – amiúde tem um pesadelo que o inunda de suores frios e o faz dar fortes socos nos paredões da humilde casa colonial em que mora: sonha que ainda está em Paris, vendo-se novamente em seu estúdio da velha Rue de Rennes, onde passou amargas épocas de tristeza e de angústia intelectual.

Quando se visitam certas pinacotecas do México e quando se contemplam alguns dos quadros que Diego, a título de documento sobre si mesmo, conserva pendurados nas paredes de sua casa, compreende-se o mal-estar do pintor diante da evocação do seu passado. Adivinha-se a desorientação que deve ter sentido esse gigante, ávido de trabalhos gigantescos, numa sociedade que só lhe pedia marchetarias e que, parafraseando o verso famoso, só aceita combates de titãs se estes forem lavrados na maçã de uma adaga.

Recorda-se hoje, não sem ironia, que Diego foi brilhante ao explorar pacatas disciplinas acadêmicas. Os seus primeiros vislumbres de tipos mexicanos – realizados com a técnica daqueles que ensinam a pintar com tripé e magnésio – são fotografias de ótima qualidade. Diego, que as vê hoje como obras alheias e não conserva nenhuma, confessa que lhe parecem excelentes...

Depois começa o trabalho europeu de Diego, trabalho de arte pela arte, fecundo em inquietações, caminho espinhoso, crivado de problemas e dificuldades, que o artista vence, pautando sua rota com acertos geniais. A sua evolução é rápida e cheia de lógica. Pontes de Bruges e águas mortas, pintadas com mão adestrada na carícia da tradição. Catedrais impressionistas, Notre-Dame surgindo da bruma matutina – como não render momentâneo tributo às brancas barbas de Claude Monet?... Reação, geometria, arestas, desenho incisivo – talvez conselhos de Derain, esse outro gigante – e Diego constrói obras análogas à extraordinária *Puente de Toledo*, que em sua casa convive com deuses astecas, cuja cópia é utilizada atualmente por um mestre japonês para ensinar composição aos pintores novatos de Yokohama.

19. Publicado na *revista de avance*, 15 ago. 1927 [Tr. NMG].

Para um artista jovem não existe atitude digna fora das extremas-esquerdas. E Diego, já situado nas esquerdas, participou então do grande movimento cismático da história da arte: o cubismo. Foi um dos mentores da nova estética, incorporado ao grupo insigne de Picasso, Braque, Juan Gris e Metzinger. Também ele se impôs a disciplina férrea de somente pintar "objetos que coubessem numa mesa de café", e colaborou no esforço por extrair substância plástica de frutas e violinos, despertadores e mesas de canto, baralhos e jornais, sem esquecer dos violões e das garrafas de Anís del Mono – únicas concessões de Picasso ao espanholismo.

Diego havia conquistado uma posição.vantajosa na vanguarda. Os seus arlequins – também ele fez arlequins! – podiam classificar-se entre os melhores. Guillaume Apollinaire citava-o entre os seus mestres favoritos... Porém Diego estava profundamente descontente; descontente consigo mesmo e com os demais. Sentia que a sua missão não era armazenar telas e contribuir para o enriquecimento dos mercadores de quadros. As suas obras – não me afasto dos seus relatos – o repugnavam, tão logo realizadas. A sua desorientação era cruel e o espetáculo dos seus contemporâneos agravava essa desorientação. Cheio de admiração por Picasso, que considera um dos pintores mais completos de todos os tempos, via-o odiar o meio em que vivia, sem poder separar-se dele; querendo pintar em grande escala sem poder fazê-lo. Quando estourou a revolução russa, Diego pensou: "Lá Picasso poderia encontrar-se plenamente...". E repreendia Matisse e Derain, porque estes não se esforçavam para obter paredes onde pintar... E o seu desgosto aumentava, o seu desânimo lhe amargurava a existência...

O regresso ao México – a um México transfigurado pela revolução – determinou uma cristalização triunfal de sua personalidade. Diante do espetáculo de um país dotado de formidáveis elementos plásticos, completamente inexplorados; diante desse povo, prodigiosamente artista, que, apesar da sua diversidade, oferece uma singular sensação de unidade étnica; diante da nova ordem de idéias, concordante com as suas mais íntimas aspirações, Diego Rivera teve uma revelação magnífica da sua própria força. E a sua arte, essa arte que carrega dentro de si uma ideologia tão bela quanto as suas realizações, surgiu maravilhosamente exuberante, lançando princípios estéticos que haverão de reger por muito tempo a arte da nossa América.

A decoração mural do Anfiteatro de la Preparatoria, de que tanto se falou por ser a sua primeira grande obra realizada no México, foi apenas um trabalho preliminar. Diego Rivera, o gigante, o mestre, aparece em toda a sua plenitude nas séries de afrescos pintados nos pátios do Ministerio de Educación Pública do México. Nessa sinfonia pictórica – sinfonia pastoral, sinfonia heróica, sinfonia das mil vozes – fica plasmada toda uma era da vida mexicana em realizações de uma força plástica inigualável. A solidez de técnica que a composição, a estilização, o equilíbrio, a própria execução dessas pinturas deixa patentes é prodigiosa... E que motivos usou o mestre! No *Patio de las Fiestas*,

desfilam todas as festas populares e as rústicas cerimônias animadas de um panteísmo helênico, nas quais se canta depois de uma rica colheita e se tecem coroas de flores para a planta que deu mais espigas. Festas das flores e das árvores e danças *yaquis*[20] da vida e da morte; tranqüilos velórios de índios, gravemente sentados em suas cúbicas casas de adobe; visões dos verdes canais de Santa Anita e dessa prodigiosa planície mexicana, apenas comparável à de Castela, por sua austeridade, pelo seu recato. Depois aparecem as indústrias típicas, os engenhos rudimentares, as minas, as fundições: whitmaniano salmo ao trabalho... E as artes do povo: a cópia rude que fala de amores desventurados e de exílios; a pintura tosca, a história heróica ou grotesca que se transmite por *corridos*[21] de geração para geração... E, como eixo, lá no fundo do *Patio de las Fiestas*, num grande tríptico, alçam-se os rubros pendões do 1º de Maio, cujo simbolismo é *leitmotiv* que Diego faz sentir de mil maneiras do mundo plástico dos seus afrescos...

Recentemente, Paul Morand se maravilhava diante dos afrescos de Diego Rivera, assinalando neles, entretanto, traços de barbussianismo pictórico aos quais concede pouca importância... Desta vez não foi tão aguda como de costume a visão do irônico "agulheiro de vias internacionais"...

Não é somente uma imensa ternura, uma piedade infinita pelo humilde que sofre, pelo índio – eterna vítima – que impele Diego a traçar as figuras arredias e inesquecíveis do "senhor da fazenda", da "partilha das terras", dessa profana descida da cruz que é a "saída da mina".

Diego confere à pintura um papel social: ser arte para a coletividade, em vez de arte para o comprador da obra de arte. Quando inicia os seus discípulos na técnica do afresco, ensina-lhes que os muros que haverão de cobrir com suas pinturas serão "outras tantas posições tomadas do inimigo na luta social" e que estas "podem ser perdidas, recuperadas e novamente perdidas, dado que a burguesia possui ainda os maiores meios de difusão, propaganda e sugestão".

O mestre se declara "apenas um primitivo anunciador da arte proletária, cujas características serão a organização sólida e harmoniosa, a clareza e a simplicidade" e cujas obras estarão "animadas de uma paixão mais intensa e mais forte do que todas as paixões, porque será a de um homem – o artista – à qual se somarão todas as paixões da massa proletária"...

Esta ideologia determinou a orientação estética dos afrescos da Preparatoria. E Diego superou também esse trabalho ao criar os afrescos da Escuela Agronómica de Chapingo.

20. Tribos indígenas mexicanas do Estado de Sonora, pertencentes à família dos opatas [N. da T.].
21. Romance popular que evoca alguma história ou aventura, cantado e dançado com acompanhamento do povo [N. da T.].

É a mesma modalidade, porém aplicada a realizações mais amplas, mais generosas ainda, concebidas numa escala titânica...

Diego vive como pensa. De costume veste esse uniforme internacional do trabalho que é o macacão e até há pouco carregava uma avantajada pistola no cinto, pois pessoas conservadoras e aluninhos de colégios de padres entregavam-se ao edificante esporte de apedrejar e raspar os afrescos dos novos pintores mexicanos.

Extraordinário até no físico e nos costumes, Diego é um dos homens mais corpulentos que já vi: a sua inseparável bengala de Apizaco deve pesar pelo menos uns quinze quilos, e o seu sombreiro mexicano poderia servir de teto para um moinho holandês. Costuma pintar sem descanso de dez a quinze horas por dia. E vangloria-se de trabalhar como diarista e de ser pago como tal, enquanto os ianques, nos mercados de quadros, disputam as suas telas por milhares de dólares.

O casarão de Diego é modesto, ou antes, pobre, porém é a casa mais mexicana de todo o México. Para descrever o seu interior, não bastaria uma longa enumeração de *sarapes*[22] furta-cores, máscaras grotescas, ex-votos, brinquedos, pinturas recolhidas em fazendas, Judas forrados de foguetes, vasilhas, molinilhos, *charros de zacate*[23], e garrafões indígenas, sem contar belíssimas esculturas pré-colombianas... Todas as tardes, sentadas silenciosamente nos degraus da escada de madeira, as modelos esperam por Diego: são índias hieráticas e submissas, envoltas em tradicionais rebuços... E Diego, depois de traçar um dos seus maravilhosos afrescos, volta a trabalhar, estudando mãos e expressões com uma paixão de principiante...

Bem de noite, permite-se um momento de descanso por velhas ruas coloniais. Lupe Marín, sua mulher, cuida para que ele saia apenas com um *tostón*[24], porque, se leva mais dinheiro, dá a todo pobre que encontra pelo caminho.

Só uma coisa consegue tirá-lo do sério, provocando-lhe fúrias de grandeza bíblica: o mau gosto. Certa vez – atitude que elogio calorosamente – descarregou a sua pistola sobre um gramofone que o obrigava a escutar, por iniciativa de um vendeiro, melodias de ópera romântica italiana...

Assim é Diego Rivera, o fabuloso artista cujas obras determinam o magnífico renascimento da arte mexicana contemporânea.

22. Tipo de poncho de lã, tecido em forma de listas em relevo, de cores muito vivas [N. da T.].
23. Chapéu que faz parte do traje de *charro* – camponês mexicano, cavaleiro adestrado –, neste caso, de *zacate*, tipo de palha ou fibra que serve para forragem [N. da T.].
24. Moeda mexicana de prata que valia cinqüenta centavos [N. da T.].

Contra o Segredo Profissional [...][25]

César Vallejo

A atual geração da América não se sente menos desorientada que as anteriores. A atual geração da América é tão retórica e carente de honestidade quanto as gerações anteriores, as quais ela renega. Acuso minha geração de impotência para criar e constituir um espírito próprio, feito de verdade, de vida, enfim, feito de sadia e autêntica inspiração humana. Pressinto a partir de agora o desastroso balanço de minha geração, daqui a uns quinze ou vinte anos.

Estou seguro de que estes moços de hoje não fazem senão trocar rótulos e nomes pelas mesmas mentiras e convenções dos homens que nos precederam. A retórica de Chocano, por exemplo, reaparece e continua nos poetas posteriores, um pouco mais balofa e execrável talvez. Assim como em matéria de romantismo, a América toma emprestado e adota atualmente a camisa européia do chamado "espírito novo" em um gesto de incurável desenraizamento cultural. Hoje, como ontem, os escritores praticam uma literatura de empréstimo. Hoje, como ontem, a estética – se assim pode ser chamado esse pesadelo simiesco dos escritores da América – está carecendo por lá de uma fisionomia própria. Um verso de Maples Arce, de Neruda ou de Borges não se diferencia em nada de um de Reverdy, de Ribemont ou de Tzara. Em Chocano havia, pelo menos, o americanismo barato dos temas e nomes. Nos de agora nem isso.

Vou comprovar. A atual geração da América se vangloria e se fundamenta nas seguintes contribuições:

1) Nova ortografia. Supressão de sinais de pontuação e das maiúsculas (postulado europeu há vinte anos, desde o futurismo até o dadaísmo de 1920).

2) Nova caligrafia do poema. Opção de escrever de baixo para cima, como os tibetanos, ou em círculo, ou em linhas tortas como os alunos de *kindengarten*: opção, enfim, de escrever em qualquer direção, conforme o objeto ou a emoção que se queira sugerir graficamente em cada caso (postulado europeu, desde San Juan de la Cruz e os beneditinos do século XV até Apollinaire e Beauduin).

3) Novos assuntos. Ao luar sucede o rádio (postulado europeu em Marinetti como no sinoptismo poliplano).

4) Nova máquina de fazer imagens. Substituição da alquimia comparativa e estática, trincheira da metáfora anterior, pela farmacopéia aproximativa e dinâmica do que se

25. Publicado em *Variedades* 1001 (7 maio 1927), e reproduzido em César Vallejo, *Desde Europa*, pp. 204-206 [Tr. VD].

chama *rapport* na poesia *d'après guerre* (postulado europeu há quarenta anos, desde Mallarmé até o superrealismo de 1924).

5) Novas imagens. Advento dos poleames casuísticos e jazzbândicos dos pontos de apoio da metáfora, segundo leis sistematicamente contrárias às leis estéticas da natureza; divórcio absoluto dos valores estéticos da vida e dos valores estéticos da arte (postulado europeu, desde Lautréamont há cinqüenta anos até o cubismo de 1914).

6) Nova consciência cosmogônica da vida. Evolução do espírito de unidade humana e cósmica. O horizonte e a distância adquirem insólito significado, por causa das facilidades de comunicação e movimento proporcionadas pelo progresso científico e industrial (postulado europeu desde os trens estelares de Laforgue e a fraternidade universal de Hugo até Romain Rolland e Blaise Cendrars).

7) Nova sensibilidade política e econômica. O espírito democrático e burguês cede o posto ao sentimento comunista integral (postulado europeu, desde Tólstoi há cinqüenta anos, até a revolução superrealista de nossos dias).

Quanto à matéria-prima, ao tom sutil e intangível, que não depende de preceituário e de teorias do espírito criador, não há indícios convincentes de sua existência na América. A produção literária lá se resume a frustras fulgurações, a possibilidades intermitentes. Por meio das novas doutrinas estéticas que acabo rapidamente de enumerar, os poetas europeus têm mais ou menos se afirmado, tanto aqui quanto lá. Na América, precisamente pelo fato de essas doutrinas serem importadas e praticadas ao pé da letra, sem modificações, elas não conseguem incentivar os escritores a se revelarem e a se afirmarem, pois tais doutrinas não correspondem a necessidades próprias, nem foram concebidas pelo impulso vital livre de quem as cultiva. A endosmose, tratando-se de movimentos espirituais deste tipo, não só não alimenta como envenena.

Não se trata de uma intimativa em prol do nacionalismo, nem do continentalismo e de interesses raciais. Sempre soube que estas classificações são exteriores à arte e que, quando os escritores são julgados por meio delas, cai-se em confusões grotescas e nos piores desacertos. Não estou pedindo aos poetas da América que cantem o fervor de Buenos Aires, como Borges, nem os destinos cosmopolitas, como outros rapazes. Não lhes peço nem isso nem aquilo. Há um timbre humano, um sabor vital e de subsolo, que contém, a um só tempo, a fibra indígena e o substrato comum a todos os homens, para o qual tende o artista, através de não importa quais doutrinas, teorias e processos criadores. Sendo essa emoção sadia, natural, sincera, quer dizer, prepotente e eterna, não importa de onde venham e quais sejam as necessidades de estilo, técnica, procedimento etc. A um tal gesto de hombridade e de pureza concito minha geração.

Enquanto não se chegue a tal honestidade espiritual, incrimino minha geração de plágio grosseiro, plágio que a impede de expressar-se e de afirmar-se condignamente. E a incrimino de falta de dignidade espiritual porque, ao imitar as estéticas estrangeiras, estão

conscientes de imitação e, contudo, praticando-a, alardeiam estar agindo por inspiração autóctone, por sincero e genuíno impulso pessoal. A autoctonia não consiste em *dizer* que se é autóctone, mas em *sê-lo* efetivamente, mesmo quando não se diga.

[...]

Regionalismo[26]

Mário de Andrade

Na arte brasileira, até mesmo na moderna, o elemento regional está comparecendo com uma constância apavorante. Carece acabar com isso logo.

Na pintura, com exceção de Tarsila do Amaral, que sempre fugiu com muita discrição do elemento propriamente regional, este elemento se manifesta às vezes tendencioso, mesmo em artistas muitos bons que nem Di Cavalcanti.

Hoje em dia é rara a exposição brasileira de pintura que não tenha uma figuração mais ou menos inconsciente de regionalismo. Querem fazer "nacionalismo" porém despencam logo para o elemento característico, especificamente regional. Isso quando mais não seja prova nos artistas uma fraqueza molenga de concepção criadora e uma pobreza guaçu[27] de cultura.

Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional. Significa mas é uma pobreza mais ou menos consciente de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar.

Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo. Comadrismo que não sai de beco e, o que é pior: se contenta com o beco. Porque quando o artista é deveras criador, bem que pode parar num beco toda a vida, porém, feito Lasar Segall nas obras brasileiras dele, tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o.

A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade qualquer nacionalismo, imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista. E até são raros os que a gente pode propriamente chamar de psicologicamente nacionalistas.

26. Publicado no *Diário Nacional*, 14 fev. 1928. Transcrito, com algumas correções, de Aracy Amaral, *Tarsila: Sua Obra e seu Tempo*, p. 447.

27. *Guaçu*, do tupi-guarani, significa "grande".

O nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas fontes populares as essências evaporadas. Como é o caso da música italiana depois do período absurdo de Verismo. Agora o regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência de nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera, lhe estreitando por demais o campo de manifestação e por isso a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português.

Acima: Pablo Picasso, Ilustração em Cuentos Completos, *de César Vallejo, 1938. À direita: Autocaricatura de Diego Rivera.*

Antropofagia versus *Verde-Amarelismo*

• Menotti del Picchia *et al.*, "O Curupira e o Carão" (1927) • Plínio Salgado, "A Revolução da Anta" (1927) • Tasso da Silveira, "A Anta e o Carrapato" (1927) • Plínio Salgado, "O Significado da Anta" (1927) • João Miramar [Oswald de Andrade], "Antologia" (1927) • Marxillar [Oswald de Andrade], "Porque Como" (1929) • Poronominare [Oswald de Andrade], "Uma Adesão que Não nos Interessa" (1929) • "Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia" (1929)

O Verde-Amarelismo ou a Escola da Anta

A Escola da Anta surge em contraposição ao movimento antropofágico. Embora o Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo seja de 1929, os primeiros textos de oposição à antropofagia aparecem no livro O Curupira e o Carão, *de 1927, assinado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia. Trata-se de um movimento que também busca definir a identidade nacional brasileira e que recusa todo elemento estrangeiro, especialmente o europeu, defendendo, conforme reza o manifesto, "todas as instituições conservadoras".*

Começam assim a se delinear os contornos de uma ideologia nacional-conservadora que, posteriormente, sob a liderança de Plínio Salgado, iria desembocar no movimento integralista, de inspiração fascista. A ideologia verde-amarelista, baseada na idéia da "raça cósmica" de Vasconcelos – mencionada explicitamente no Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo –, prevê a fusão total das raças, numa sociedade única e miscigenada. A justificativa histórica residiria na "absorção" ocorrida inicialmente com o povo tupi, cujo totem seria a anta, dando margem a uma fusão geral das raças. Há toda uma visão espiritualista, quase messiânica, que vê no Brasil um espaço e um povo privilegiados e destinados à redenção, à "concórdia universal". O manifesto, embora alegue ausência de preconceitos de todo tipo, não consegue evitá-los ("quando foi o 13 de Maio, havia negros ocupando já altas posições no país").

O verde-amarelismo propõe-se como uma escola anti-racionalista por excelência, sem preocupações de ordem estética e acintosamente contrária à discussão e à teoria, recusando "toda e qualquer sistematização filosófica" e entregando-se a uma espécie de laissez-faire

universal através da ação. Uma espécie de vertente nacionalista pragmática e irracional. Suas prioridades se concentram na militância: "Anta não sistematiza: – age". Contra o pensamento racional e o intelectualismo (velada alusão ao caráter reflexivo de Mário de Andrade), prevaleceriam as "fatalidades cósmicas, étnicas, sociais ou religiosas". E se a antropofagia incorpora ao seu sistema Freud, o surrealismo e o humor como retórica, a Escola da Anta coloca-se exatamente contra todos estes valores. Como bem observa Gilberto Vasconcelos, Festa *e* Verde-amarelismo *são a "versão reacionária do movimento de 22"*[1].

O caráter conservador e sério do grupo da Anta significou, para o espírito beligerante e irreverente de Oswald de Andrade, uma oportunidade única de confronto. Nesse sentido, a polêmica Antropofagia versus *Anta gerou um dos mais cômicos textos do líder antropófago. Frente à total ausência de humor dos verde-amarelistas, Oswald responde à publicação de* O Curupira e o Carão *com a engraçadíssima "Antologia", na qual, através de jogos paronomásticos, ridiculariza tudo aquilo que possa se referir à Anta:*

> *Os tais deram de brincar que isto aqui é o país da Atalanta mas tal a anta tal o caçador e o venatório encontrando tanta anta não pôde a sério tomar uma Anta Tonanta, que querendo ser giganta não passa de axinomântica. Assim foi que a tal ruminanta tomada de antopodose jornalística antirou-se desastradamente no cerrado antiroteio que a guarda de alfântaga mantém nesta antanaclássica clã.*

Tasso da Silveira, pertencente ao movimento espiritualista associado à revista Festa *do Rio de Janeiro, também não leva a sério a escolha do estranho totem: "Por que a anta vara as florestas em linha reta, abrindo caminho, derrubando obstáculos sem nunca desviar-se, invencível na sua teimosia? Isto é cegueira e não inteligência. A inteligência vai por via sinuosa". O movimento verde-amarelista interessa não apenas pelo impulso que imprimiu aos movimentos nacionalistas da década de 1920, mas pelo que revela a respeito da formação do movimento integralista*[2].

As respostas à Escola da Anta foram publicadas, na sua maior parte, durante a época mais "feroz" da segunda fase da Revista de Antropofagia. *"Uma Adesão que Não nos Interessa", assinada por Porononminare (pseudônimo de Oswald de Andrade), acusa os verde-amarelistas de um conservadorismo que passa pelo romantismo alencariano, além de serem classistas e manterem o* status quo *da cultura brasileira colonizada pelos valores europeus:*

1. *A Ideologia Curupira*, p. 151.
2. Embora haja opiniões como a de Florestan Fernandes, ao afirmar – na apresentação ao livro de Gilberto Vasconcelos – que "hoje está na moda dizer-se que se deve estudar o integralismo. Não compartilho dessa opinião. Nem mesmo devemos nos preocupar com destruí-lo".

Os verdamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o "antropófago" não é o índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de knicker-bockers e não o índio de ópera.

Nessa mesma linha agressiva de ataque, Oswald, com artigo assinado com o pseudônimo de "Marxillar" (Marx + maxilar), reivindica a retomada dos valores do clã primitivo, como forma de criticar a sociedade brasileira repressiva e classista: "O índio não tinha polícia, não tinha recalcamentos, nem moléstias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pelado, nem luta de classes, nem tráfico de brancas, nem Ruy Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil, nem era aristocrata, nem burguês, nem classe baixa."

Dentro desse projeto libertário, surge nas páginas da Revista de Antropofagia *uma lista de propostas para o "Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia", que não chegou a se realizar. Os tópicos listados revelam princípios embasados em reivindicações socialistas e anarquistas, como o "divórcio", a "maternidade consciente" (leia-se legalização do aborto), a "impunidade do homicídio piedoso" (leia-se oficialização da eutanásia) e a "supressão das academias e sua substituição por laboratórios de pesquisa", entre outros. A transformação que o modernismo operou na cultura brasileira levou, pelo menos, à realização desta última reivindicação dos antropófagos. Em "O Modernismo", conferência de Mário de Andrade de 1940, ele afirma terem os modernistas logrado "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional".*

O Curupira e o Carão[3]

Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo

Travou-se a batalha. Esta é uma crônica de guerra. Este livro marca os vários momentos da campanha.

De um lado o Carão, com mais de duzentos anos, cinzento, encorujado de penas híspidas e sujas. Carranca e misoneísta, miolo mole e intransigente. De outro lado o Curupira: ágil, matinal, irônico, omnímodo. O Espírito Velho contra o Espírito Novo. Luta de morte. Revolução.

3. Publicado em Plínio Salgado *et al.*, *O Curupira e o Carão*, pp. 11-15. *Curupira:* mito tupi. Entidade fabulosa e diabólica que, segundo a superstição, habita as florestas e tem o calcanhar voltado para a frente, e os dedos dos pés para trás. *Carão:* ave gruiforme encontrada em todo o Brasil.

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos immigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

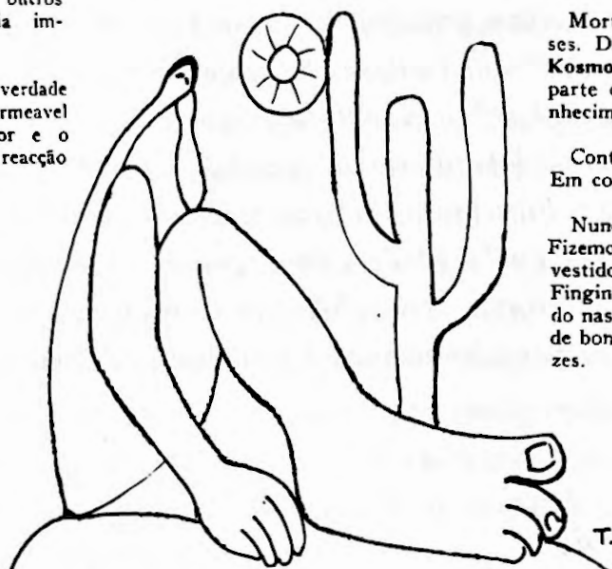
Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria siquer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A edade de ouro annunciada pela America. A edade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechisados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Desenho de Tarcila 1928 – De um quadre que figurará na sua proxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu.** Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentiméntos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens physicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Tarsila do Amaral, ilustração na Revista de Antropofagia, *n. 1, 1928, p. 3.*

O Curupira apareceu oficialmente no Teatro Municipal de S. Paulo, na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Antes disso estava no ar, espalhado na consciência cósmica, dinamizado no instinto da geração nova, para assinalar a etapa nova. A transmutação dos valores estéticos pós-guerra o havia definido mesmo no seu estado inicial e espectral, assombrado, pelas suas audácias inéditas, todos os processos correntes em arte.

Alarma nos quartéis passadistas! Formação apressada do voluntariado acadêmico para vaiar a aparição de Curupira na ribalta do Municipal. Noite de Calvário e de Transfiguração!

Carão assobiou demoniacamente. Desencadeou tempestades de urros e de guinchos em frente à gambiarra onde Curupira ria, sarcástico, desafiando a assuada.

O clamor dos silvos tornou-se um furacão. E quando o Carão imaginou ter assassinado publicamente Curupira este, azougado, imortal, reapareceu vitorioso.

Carão gemeu como urutau...[4] Fincou o bico triste sob a asa frouxa. Estrebuxou. E morreu...

Curupira, gênio eterno de todas as renovações, espírito invisível que encadeias a tradição no seu ciclo ascencional através do tempo e do espaço, velho como a história do pensamento e novo como o último minuto, potência única e proteiforme que nasces, morres e renasces na ressurreição periódica das novas etapas da inteligência humana, operaste o milagre de criar no Brasil uma consciência nova!

Rebojas no sangue das artérias moças que não se escamam com as incrustações paralisantes da arteriosclerose mental, rumo do mais belo destino. Há na tua algazarra uma alegria inaugural e teus olhos rasgam céus amplos e virgens para o deslumbramento da nossa emotividade. Operas as cataratas que nos velavam as pupilas. Abres nossos tímpanos ao tumultuar das ânsias da raça. Iluminas nosso caminho para aderirmos, com uma visão clara e direta, às nossas realidades o sentido descobridor dos nossos rumos. Toda a pátria nova anuncia a redenção. Curupira! Teu advento é uma inauguração!

O último diálogo:

Carão – Quem é você. Curupira?

Curupira – Sou sua nova encarnação: a máquina de estrada de ferro depois do carro de boi. O telefone depois do estafeta. O T.S.F.[5] e a radiofonia a tornarem mediúnico o

4. *Urutau:* nome de uma ave noturna.
5. Telégrafo sem fio.

telégrafo. Sou o espírito complexo e renovador do Instante. Chamo-me Presente em trânsito para o futuro... E você, Carão?

Carão – Sou o que você será amanhã. Mire-se nesta rabujice... Triste, não? É condição da vida. Somos duas caras da mesma personagem... Eu: a da canseira do teu passo, a sombra da tua vitória: o Passado. Um morto...

E foi depois que Curupira venceu que se trincou em três estilhas o cristal da harmonia "futurista". Em três correntes dividiu-se o grande rio: a de Mário de Andrade com os extremistas; a do "Pau Brasil" importado da França por Villegaignon e lavrado por Oswald d'Andrade; e a nossa Verdamarela, que quer conter, vivas, a alma e a paisagem da Pátria.

Se um espírito comum é o Deus tutelar das três igrejas, cada uma criou seu Evangelho e seu rito. A nossa está para a de Mário como a igreja católica para a grega ortodoxa. Oswald é o heresiarca, quase huguenote[6], a quem reservamos uma noite de S. Bartholomeu...

A história Verdamarela – os episódios das suas campanhas até a revolução da Anta – é que coligimos aqui. Pensamento em trânsito e em guerra. Que dele se erga um grande hino de amor e de glória ao Brasil.

A Revolução da Anta[7]

(Pela unidade e independência espiritual do Brasil)

Plínio Salgado

Eu tinha escrito e guardado as linhas que seguem, com o fim de, após a discussão sobre a Anta e o novo programa de nacionalismo, entre os espíritos cultos, dá-las à publicidade, dedicando-as ao grande público, que será o executor das idéias que nelas se contêm.

Esses períodos, como se verá, são vasados em estilo quase didático e aparecem aqui sem nenhuma pretensão literária, mas com uma sincera intenção social. Aos meus patrícios, conto por esta forma a história da Anta:

6. Huguenote: designação depreciativa que os católicos franceses deram aos protestantes, em especial aos calvinistas, e que estes adotaram. A noite de São Bartolomeu remete ao sangrento massacre contra os protestantes em Paris, em 24 de agosto de 1572.
7. Publicado em Plínio Salgado *et al.*, *O Curupira e o Carão*, pp. 91-97.

A Anta é o totem da raça tupi. Os tupis, muito antes de chegarem aqui os portugueses, desceram das Ibiturunas (Cordilheira dos Andes), e marcharam pelas florestas, rumo do oceano. Uma parte deles encaminhou-se pelo rio Amazonas e, de Marajó, derivou pela costa, desalojando os tamias; outra parte rumou para Piratininga, e veio aqui, na serra de Santos, contemplar o Atlântico, pela primeira vez. Foi quando apontaram as caravelas lusitanas.

Esses tupis diziam-se descendentes da Anta. Como é sabido, todas as clãs primitivas tiveram seus totens, quer dizer, animais de que se diziam filhos. O sangue desses bichos sagrados era, em festas rituais, inoculado nas veias dos guerreiros, para que se fortalecessem neles as virtudes totêmicas da raça. O "totem", com o tempo, ia tomando amplitudes maiores: da clã para a tribo; da tribo para a Nação, para todo um grupo étnico ou organização política. Daí, a "loba" dos romanos; o "galo", da França; o "boi", o "crocodilo", do antigo Egito etc. A Anta é o "totem" brasileiro, pois foi o índio a base da formação nacional, como está sendo a base da Raça Futura, que sairá do casamento de todas as raças imigrantes.

Acredito que, além do meio cósmico, há também o meio étnico. E, não fosse esse meio étnico, pelo qual passaram os europeus, nas longas décadas pré-bandeirantes, e o branco não entraria no sertão. O matrimônio celebrado por Anchieta, das duas raças, que se defrontaram como noivas, possibilitou as investidas – mais tarde – dos Fernão Dias, dos Raposo Tavares, dos Paschoal Moreira e Anhangüeras. Não só imunizados, pelo cruzamento, contra as maleitas, as úlceras, os mil venenos e as insídias dos Payaguás[8] – que outra coisa não devem simbolizar senão as fatalidades climatéricas e mesológicas –, os sertanistas sofreram, por um sentimento de atavismo, ou por uma adaptação ao meio étnico, a saudade ancestral dos planaltos do Oeste. Refluxo da onda histórica esbatida, pela maré montante de um sonho marítimo, na outra onda étnica, alçada na linha litoriana [*sic*], na indecisão de um sonho continental.

A influência indígena – agora que ela se acha dissimulada, mas presente, na feição geral brasileira – atua, dentro dos próprios centros urbanos, como agente modificador do caráter estrangeiro.

Os filhos de europeus, nas capitais, cujo aspecto cosmopolita não difere das grandes cidades de outros países, crescem, entretanto, radicalmente brasileiros. Como explicar esse fato, se não atua sobre eles o "meio cósmico", quer dizer, se sobre eles influi esse meio cósmico, apenas por uma de suas expressões, que é a variação termométrica?

8. Payaguás: nação indígena que habitava as margens do rio Paraguai, no Mato Grosso.

É que existe o "meio étnico" e, nesse não poderemos negar a cooperação do fator indígena.

As conseqüências práticas da Anta, o totem nacional, são portanto inúmeras e abrangem os domínios político, social, moral e estético. Do ponto de vista da nossa política imigratória, podemos dizer que a Anta será uma espécie de "dominador comum" das expressões fracionárias do conjunto étnico brasileiro. Nestas condições, pondo de lado os preconceitos de cultura e civilização próprias que cada raça traz para aqui; relegados para o plano das inutilidades os ideais de predomínio dos grupos co-imigrantes, ideais que são patentes na política *jus-sanguinis*[9] dos países de emigração: desaparecidas no Novo Mundo incompatibilidades nacionais do Velho Continente – tudo se reduzirá a um caminhar uniforme para a realização de um tipo futuro americano, a "quinta raça", como a denomina José de Vasconcelos[10].

Nos domínios da moral e da estética, a afirmação sistemática da Anta representa a nossa completa liberdade de pensamento.

Incontestavelmente, temos vivido, desde a nossa independência política, como miseráveis escravos da cultura européia. Pior do que escravos: como uma nação fêmea, gestando maravilhosamente o Pensamento Estrangeiro.

Mas isso é simplesmente aviltante.

O Brasil ainda não produziu a sua filosofia, o seu pensamento, a sua arte. Nem o poderá fazer sem, primeiro, possuirmos o senso da independência.

Entretanto, a nossa geração precisa convencer-se de que será uma sacrificada. Não realizará o definitivo. Não verá o advento do Poeta, do Chefe, do Iniciado. Sem se criar o senso da Nacionalidade, é impossível lançar o Novo Pensamento. Essa Consciência Nacional, temos de formá-la pela coordenação de "fatores comuns" da raça em formação.

Eu já disse aqui em S. Paulo, e em artigos para Porto Alegre, Paraná, capital da República, e quero repetir agora: – o movimento da Anta é mais de ação do que de pensamento. É uma guerra contra tudo o que, inculcando-se brasileiro, seja essencialmente estrangeiro.

Se possível for, nós nos aliciaremos, mediante um pacto solene, a fim de, unidos todos os novos do Brasil, assumirmos uma atitude definida, lançando mão de todos os meios para a campanha de nacionalização de nossa vida mental, dos nossos costumes.

9. "Jus-sanguinis": direito de sangue. Título considerado para atribuir a nacionalidade a um indivíduo, considerando os laços de sangue.

10. Cf. artigo "A Raça Cósmica", pp. 607-609 desta antologia.

Não se trata de indianismo, porém de americanismo. A absorção da Vida Urbana pelo espírito rude do Sertão, onde estão as grandes reservas nacionais, a que se refere Oliveira Vianna.

Proclamando nós a nossa procedência do índio, como ele o fez dizendo-se filho da Anta, romperemos com todos os compromissos que nos têm prendido indefinidamente aos preconceitos europeus. E só no dia em que se tiver formado uma "consciência nacional", forte e definitivamente caracterizada, poderemos pensar pelas nossas cabeças, oferecendo ao Mundo um Pensamento, uma Arte e uma Política genuinamente americanas. Por isso mesmo, o que nos interessa, a nós, escritores brasileiros do século XX, não é mais a figura de Peri ou de Iracema, e sim a sua sombra, o que ficou atrás deles e é o imenso substrato da Nacionalidade. São os "fatores comuns" de que resultou a unidade nacional e que podem constituir uma força de ação invencível, na destruição, a que nos propomos, dos ídolos estrangeiros.

A Anta e o Carrapato[11]

Tasso da Silveira

As grandes correntes de sentimento nacionalista andam à procura de símbolos que as signifiquem.

Mas, neste sentido, a imaginação brasileira mostra-se estéril.

S. Paulo, pelo órgão do mais vivo e fecundo dos seus grupos literários, propõe a "Anta". No Rio, a mais entusiástica e dinâmica das nossas agremiações de homens de ação e de dinheiro, adotou o "carrapato".

Infelizes as duas lembranças.

A anta, por quê?

Porque vara as florestas em linha reta, abrindo caminho, derrubando obstáculos sem nunca desviar-se, invencível na sua teimosia? Isto é cegueira e não inteligência. A inteligência vai por uma via sinuosa. Porque sabe para onde vai. Não avança nunca sem finalidade. Não dispersa inutilmente as próprias forças.

Além disto, a anta é o mais inestético dos nossos animais. Disforme, deselegante, pesadona...

11. Publicado em *Festa* 2 (nov. 1927), p. 3.

O carrapato, por quê? Pelo vigor que adere? A sugestão é péssima. Os "bandeirantes" poderiam ter escolhido símbolo muito mais alto do seu generoso ideal de construção brasileira.

Quer num, quer noutro caso, o símbolo a adotar-se deverá exprimir, a um só tempo, a tradição e o mistério.

A tradição: a soma dos momentos supremos, das realizações mais expressivas, dos gritos mais profundos do passado de um povo. Dos momentos, das realizações e dos gritos que revelam o espírito desse povo, indicam a "sua" vocação e dizem dentro de que horizontes extremos e por que sábias estradas ele poderá atingir as suas possibilidades totais. Este o transcendente sentido do vocábulo. Conhecer a própria vocação é caminhar à luz de clara lâmpada. E para um povo, como para os indivíduos, obedecer ao próprio espírito é realizar o destino mais glorioso que lhe possa caber no planeta.

Por isto todos os grandes povos, por uma espécie de instinto primordial, cultuam a tradição. Mas a "sua" tradição, não se confunda.

A Itália hodierna insurgiu-se contra as velhíssimas tradições romanas – e não errou. Porque essas não eram as "suas" tradições. A Itália hodierna é uma realidade nova, diferente da que morreu sob o tropel dos bárbaros, no Império.

A Grécia de hoje, por vontade de um grupo de dramaturgos novos, procura reviver o teatro de Sófocles e Eurípides; ingênua e falha tentativa. Porque o espírito que animou a tragédia antiga da Hélade não é o mesmo que resultou dos caldeamentos de que veio o povo grego destes dias.

A tradição não pertence ao "lugar" em que se desenvolveu, mas ao "espírito de povo", ao particular "temperamento" de povo que a criou.

O Brasil tem uma tradição curtíssima. Tem-na, porém. E se vier, um dia, a desprezá-la verdadeiramente, haverá, pelo menos, perturbado as grandes linhas do seu destino...

O mistério: isto é, o que ainda não está desvendado, o futuro, a esperança, a ansiedade infinita para além...

A lâmpada da tradição aclara o caminho. Mas o caminho estende-se para as distâncias insondáveis.

E, marchando, embora, a passos firmes, o espírito ainda sonha. E procura antever as paisagens surpreendentes que um dia atravessará. E antegoza as alegrias novas que lhe reserva o futuro. Desejo ardente, inquietação... Mas lá bem no íntimo, o otimismo saudável, e a audácia resoluta, e a secreta e invencível certeza...

Precisa-se de um símbolo para tudo isto.

Fica aberto o concurso...

O Significado da Anta[12]

Plínio Salgado

Quando inventamos o movimento da Anta, ele começou por lançar confusão entre os seus próprios iniciadores.

Discutiu-se muito o assunto, mas, finalmente, chegamos a um acordo. A Anta significaria:

– guerra aos preconceitos raciais;

– guerra aos preconceitos culturais;

– guerra ao ceticismo, ao negativismo, à ironiazinha, ao desânimo.

Anta representa, pois, um movimento de independência e afirmação.

Não que precisássemos de um símbolo. Um símbolo é coisa intelectualizada demais. Queríamos uma senha.

Pensaram muitos que pretendíamos um novo indianismo, o que seria uma atitude literária. Outros julgaram que a Anta era uma expressão de jacobinismo. Acreditaram, ainda, outros, que procurávamos concretizar no tapir o aspecto mais relevante da nossa fisionomia histórica, ou do alvorecer da consciência da Nacionalidade.

O Dr. Almeida Magalhães propôs-nos, para substituir a Anta, o "caracu", dizendo que o Brasil começou a existir, social e economicamente, quando se iniciou a indústria pastoril. É que o distinto escritor não havia apreendido o sentido exato da nossa revolução. Não queríamos definir o Brasil, mas simplesmente libertá-lo. Libertá-lo de todos os preconceitos.

Oswald de Andrade, em rodapés do *Jornal do Commercio*, também não entendeu a Anta e apenas brincou com ela.

Muitos outros escritores falaram do totem tupi, mas, ou propositadamente, ou em boa-fé, desentenderam.

Agora vem Tasso da Silveira, nas colunas da *Festa* e ataca o tapir.

Ao mesmo tempo, na revista *Época*, da Universidade do Rio de Janeiro, Narcélio de Queiroz escreve um artigo muito interessante, em que se mostra perfeitamente senhor do assunto.

Quem descobriu a Anta foi Alarico Silveira. Quem a interpretou e lançou foi Raul Bopp. O grupo verdeamarelo adotou a senha e deu-lhe uma significação que é sempre útil explicar.

12. Publicado no *Correio Paulistano*, 26 nov. 1927, e reproduzido em *Festa* 4 (jan. 1928), p. 13.

O curioso é que esta coisa profundamente brasileira, que, no Brasil, é preciso explicar, foi entendida na Itália sem nenhuma explicação.

Ardengo Soffici, e Mino Macari, livres dos prejuízos das nossas igrejinhas e brigas literárias, perceberam perfeitamente os nossos intuitos. Estão fazendo na Itália o mesmo que estamos aqui fazendo com o movimento da Anta.

Verano Magni escreveu um longo artigo em *Il Nuovo Giornale*, de Florença, sob o título "L'Anta e il Selvaggio", mostrando como a nossa revolução intelectual corresponde exatamente a em que se empenham os espíritos novos da Itália, no momento atual. Foi, aliás, a primeira vez que um movimento intelectual genuinamente brasileiro teve repercussão no estrangeiro e conseguiu interessar.

Mas, vejamos o significado da Anta.

Depois de nossa renovação estética, que teve seu início em S. Paulo, com a Semana de Arte Moderna, em que Menotti del Picchia, Graça Aranha e Ronald de Carvalho apresentaram os escritores, poetas, escultores, pintores e músicos da nova geração, nós nos libertamos, no Brasil, "dos preconceitos da cultura clássica".

Com futurismo de Marinetti, e os movimentos dadaísta, cubista, ultraísta etc., nós liquidamos definitivamente:

– o soneto;
– a métrica de Castilho[13];
– a colocação de pronomes;
– o parnasianismo;
– a frase acadêmica;
– a retórica;
– a construção portuguesa.

Foi uma grande, uma enorme vitória!

Daí por diante, continuamos, entretanto, sob o jugo:

– de figurinos literários europeus;
– de fórmulas políticas retardatárias;
– de um novo preconceito de forma e de estilo.

Criávamos, ao mesmo tempo, novos jugos, com a "sistematização da revolução literária", que veio, pouco a pouco, "uniformizando os escritores e poetas".

Essa uniformização tem um sentido "menos de sentimento do que de técnica".

13. Referência ao *Tratado de Metrificação*, de Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875).

Basta tomarmos *Klaxon*, *A Revista* de Belo Horizonte, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Revista do Brasil*, e ultimamente *Verde* de Cataguazes.

Nas produções dos poetas e prosadores publicados nesses periódicos, evidencia-se a "metodização das atitudes, a dissimetria dos ritmos, a sistematização dos processos".

Essa conformidade de expressões, essa oficialização de técnica revelam, por certo, "um estado de espírito", mas é um estado de espírito cultural, que não corresponde a uma realidade nacional, e tem mesmo muita porção de Europa.

Ou então, são as experiências dos grandes talentos curiosos, como Oswald de Andrade, tudo, porém, caindo, mais ou menos, nos figurinos literários europeus.

No tocante aos nossos problemas sociais, administrativos e políticos, temos também um remanescente de passadismo, que não corresponde, absolutamente, à nossa avançada literária.

Em conclusão: continuamos, sob muitos aspectos, a ser escravos, ou de uma cultura clássica, inconcebível em nossos dias, ou de influência estrangeira, expressa em formas e fórmulas que não podem representar o traço original do nosso espírito.

Consideramos, além do mais, que "há muita técnica" na arte nova, o que a torna, em sentido e inteligência, "identificada com a arte velha".

Verificamos que a "processualização do estilo" representa "ciclo final", e não elaboração criadora.

Donde concluímos que a Arte Nova envelheceu muito depressa e a sua decrepitude exige sucessora.

Tudo isso nos sugeriu um movimento de rebeldia aos "novos academizantes" e a destruição dos falsos ídolos.

As experiências suprarrealistas; a geometrização das formas; o excesso de subconsciente (Freud a intrometer-se...); a prática sistemática da ironia; o preestabelecimento de temas (isto em alguns decorativos); a procura calculada e premeditada de formas sintáticas – tudo isso não passa de um prolongamento de preconceitos acadêmicos, que, ao tempo, se chamaram: a poesia científica; o naturalismo; o parnasianismo; o regionalismo etc.

Vícios de cultura. Remanescentes do século XIX; e nada – brasileiro, no sentido profundo do tempo.

Na impossibilidade de criar uma arte e um novo senso de vida para substituir a essas velharias, ou baldas, inventamos a Anta.

Que é Anta? Nada.

É nada e é tudo, porque é a morte de todos os preconceitos.

Totem de uma raça que desapareceu, que significa, racialmente?

Que não deve aqui predominar nenhuma corrente imigratória, pois nem o próprio índio predominou.

Senha de uma ação nova, que significa nos domínios do chamado pensamento brasileiro?

Que não temos ainda um pensamento, uma doutrina; que não nos podemos manifestar senão por meio de uma ação destruidora de deuses estrangeiros, de modo a esperarmos que um dia possa o Brasil ter uma voz dele mesmo.

Quando dizemos Anta, dizemos apenas – afirmação.

Afirmação de quê?

De querer.

Afirmação como?

Pela espontaneidade criadora. Pelo início de uma cultura própria. Início que ainda não podemos iniciar, mas prepará-lo para que o efetive a outra geração que virá.

Confunde-se muito cultura com erudição. Um erudito pode não ser culto.

Confunde-se cultura com ilustração, informação. Um culto pode não ser bem informado, como o bem informado pode não ser culto.

O chinês do século XVI era mais culto em cultura chinesa, do que o pirata ou comerciante de especiarias (bem informado de todas as civilizações navegáveis) o seria em cultura européia.

Cultura é cristalização de instintos. É fixação de intenções raciais ou nacionais em expressões caracterizadoras de coletividade. É estilização humana da geografia.

Cultura é ambientação, é senso de limites da personalidade, é consciência de gestos e atitudes, "é certeza de quantidades" nas expressões qualitativas de um povo.

Essa cultura nós ainda não podemos tê-la. Tudo o que temos é de empréstimos.

Se não fizermos um movimento forte de destruição objetiva e de afirmação subjetiva, nunca seremos nada. Povo tributário, é o que seremos.

Anta não sistematiza: – age.

A Anta é o espírito selvagem da América.

Anta é um grito de independência. É o incêndio das bibliotecas. É a candura virginal e a estúpida violência dos seres e dos novos nascentes, em função de querer.

NOTA DE *FESTA*. Devíamos aos nossos leitores a publicação do interessantíssimo artigo em que o ilustre autor de *O Estrangeiro*[14] explica sua concepção da "Anta" como uma expressão de seu pragmatismo nacionalista.

14. Referência ao livro de crônicas de Plínio Salgado (São Paulo, Hélios, 1926).

Devíamo-lo, tanto mais quanto a nota "A Anta e o Carrapato", de Tasso da Silveira foi, ao que parece, a gota que fez transbordar, e iniciou Plínio Salgado a dirigir-se mais uma vez à sua e nossa geração (de que ele é uma das mais legítimas glórias), da alta tribuna que seu talento lhe criou.

Festa não tem outro programa que não o implicitamente indicado pelas realizações que sua existência suscitar.

Representa sobretudo um impulso que se tornava já irreprimível, uma reunião de forças que sentiam a necessidade de se fazerem interativas e concordes para que a caudal fosse possível...

Festa não se julga infalível (nenhum dos seus diretores tem menos de dezoito anos...) Não lança "ukases"...[15]

Antologia[16]

João Miramar [Oswald de Andrade]

Pois vou-vos contar de pedanta grei, da qual recebi dois agravos duranta a semana, que por certo esfalfaram as vísceras agravantas, demonstrativos porém ambos de um espírito antanho e garganta que não sacode pedras mui longe do antro em que se *antola*.

Antigamente os homens que nasciam sob o signo da estrela Antares só bebiam cerveja Antártica. Hoje os antólogos bebem da água vasanta e caçam moscas por papagaios. Por isso decidiram fundar a Escola Purganta e trinchanta em mão fingir de tribu sacripanta. Ora vai que se empalaram na figura de retórica chamada de nome antanagoge que dá ganho de causa ao adversário utilizanta dos meios primeiros empregados pela inicial litiganta.

Os tais deram de brincar que isto aqui é o país da Atalanta mas tal a anta tal o caçador e o venatório encontrando tanta anta não pôde a sério tomar uma Anta Tonanta, que querendo ser giganta não passa de axinomântica. Assim foi que a tal ruminanta tomada de antopodose jornalística antirou-se desastradamente no cerrado antiroteio que a guarda da alfântaga mantém nesta antanaclássica clã.

E fuzilada na antamanhã ao som do "lucevan le stelle Antares" a Anta que era galicista disfarçada em tupiniquim gritou tantamente pela sua tanta que era uma santa Bacanta que Júpiter indignado da pretensão de ver uma falsa tonanta, mandou que uma tunda na funda se lhe desse da referida que era rendida e foi de taganta.

15. Decretos do czar.
16. Publicado no *Jornal do Commercio*, 24 fev. 1927, e reproduzido na revista *Clima* 4 (set. 1941), pp. 137-139.

Foi aí que intervieram as neves dantanho de há mui derretidas mas perfeitamente conservadas por antanaclase na frigideira das cabeças antálgicas as quais por bem houveram de dizer que isso de letras verdamarelas era a antítese da ântese, coisa solenemente confirmada pelo professor Antero Dantas.

Resultou a anta encurralar-se num trocadilho e peranta o público declarar que era só tunanta, pelo que se acalmaram os Imortais em conselho na antacâmara e mandaram recolher o vingador antecamis que prometia frigir ovos e manteigas de todos os literatos da Tabanta.

Visto e acontecido que foi isto no céu das antiguas letras pátrias na terra repercutiu o anterior berreiro antal que também sendo por virtudes morais marisco arisco, fez enjoar Sua Majestade, Rei Antão, o qual apressadamente pediu um chá de antemis.

Antimidades com tanta antevéspera constatada em seu espírito antacanho, os infantes da antrasada Anta declararam tratar-se de uma antiparístese sobremodo antipática.

Antepondo anterioridades anterlocutórias disse a suplicanta que antequanto desejava purgar as reconhecidas culpas e Júpiter, tomando do tridante, disse: – Purga Anta! Donde todos sorriram amainados pelo tonante trocadilho. E como surgisse das águas Posseidon trazendo na anavalhanta mão erguida a cabeluda Atlanta, propuseram trocar dilha o que fizeram de Mamãe-Me-Leva e João-Francisco, respeitantas as direitas pois que a grilada vigilanta antegozava derrapages derrapantas.

O recurso da Anta foi recorrer a certo Pantaleão da Pantagonia que costumava se empanturrar de pansteis, o qual a levou perante o tribunal de Rei Antão e de dizer:

– Esta bichana que se diz anta chamar, trás um antrás no rabo, o qual literatura cheira, mas da boa porque antiqualha é.

Ao que Rei Antão que era surdo e antaclássico tomou por coalhada de anta e berrou que a lhe dizer desrespeitosamente estavam muitas antolices. Antolharam-se os fidalgos e as figurantes por saber quanta rabiosa era a nervosa de sua Majestanta, gestanta as vezes de corridas embargantas de vida e bens. Entrementes a farsanta apresentava-se de almiranta fluvial em bote rio acima, afirmando li haver muitas antas e elas ofertanto e prometendo ao Rei com mui apetitosas promessas para a janta.

As outras porém que verídicas eram laçaram a birbanta a barbanta e disseram-lhe:

– De hoje por diante levarás pontapés em tantas partes que plantarás em teu corpo a planta dos quatro pés que te marcaram ao nascer!

Então, Rei Antão perante Júpiter se dirigiu em lucilanta procissão, com besantas, bargantas, brochantas e outras tagantas. Ao que Posseidon tirando da estanta um sextante, reconheceu a futurista indígena originária de Antuérpia, bem como possuinte de novanta anos formulanta de fórmulas e papéis carbonos e enfincou-lhe o chuço marinho na serelepa.

Reconhecidos os antônimos como perigosos parasites foram também chuçados a secanta guardando-se-lhes as exgalantas peles na sacrossanta melananta da Antecalva,

pelo que viraram todos fantasmas e condenados que foram a escrever mal com angu e anquinhas. Pelo que inda hoje nos irritariam se não possuíramos mágicos e imunizadores antaclifos antagônicos a bufos de antambas mortas de seculice e cheirando antontem pelo que a antigalho dão o nome à peça com que se seguram as vergas, quando a enxarcia está desbaratada, que tanto a Anta se assemelha e é dela semelhanta.

Todos os direitos reservados.

João Miramar

Porque Como[17]

Marxillar [Oswald de Andrade]

(O índio é que era são. O índio é que era homem. O índio é que é o nosso modelo.)

O índio não tinha polícia, não tinha recalcamentos, nem moléstias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pelado, nem luta de classes, nem tráfico de brancas, nem Ruy Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil[18], nem era aristocrata, nem burguês, nem classe baixa.

Por que será?

O índio não era monógamo, nem queria saber quais eram seus filhos legítimos, nem achava que a família era a pedra angular da sociedade.

Por que será?

Depois que veio a gente de fora (por que?) gente tão diferente (por que será) tudo mudou, tudo ficou estragado. Não tanto no começo, mas foi ficando, foi ficando. Agora é que está pior.

Então chegou a vez da "descida antropofágica"[19].

Vamos comer tudo de novo.

17. Publicado na *Revista de Antropofagia*, 24 abr. 1929 (2ª dentição), p. 10.
18. Referência irônica ao livro de Afonso Celso, *Porque me Ufano do meu País*, de 1901.
19. Originalmente, as entradas dos bandeirantes no sertão eram denominadas "descidas". A terminologia foi aproveitada pelo grupo modernista, que mencionava a "descida antropofágica".

Uma Adesão que Não nos Interessa[20]

Poronominare[21] *[Oswald de Andrade]*

Lemos há dias um angu de estilo que publicou o chamado grupo verdamarelo, agora assinado por duas testemunhas.

Esses rapazes viram que a Antropofagia é invencível. Resolveram então aderir, mas de uma maneira sinuosa e assustada, querendo o índio anedótico, traduzido de Chateaubriand e minuciosamente inexistente. É que eles aprenderam mal as lições de Raul Bopp.

Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa!

O homem natural que nós queremos pode tranqüilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de "antropófago" e não tolamente de "tupi" ou "pareci"[22]. Nem queremos inutilizar a nossa ofensiva com oleogravuras de tanga nem besteiras de bodoque. Isso pode figurar como elemento decorativo e sensacional da nossa descida; sem dúvida gostosamente nos reportamos à época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no homem, a operação central do seu destino – a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do Tabu em Totem). Mas não será por termos feito essa descoberta, que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar e a vitrola, o gás asfixiante e a metafísica. Não! Nem queremos como os graves meninos do verdamarelo restaurar coisas que perderam o sentido – a anta e a senhora burguesa, o soneto e a Academia.

O que louvamos nesses cinco abnegados dedinhos da mão negra conservadora é uma coragem – a de se declararem sustentáculos de um ciclo social que desmorona por todos os lados e grilos de um passado intelectual e moral que nem na Itália está mais em voga! Pândegos!

Essa gente ignora verdades primárias – por exemplo que, se o Fascismo tem alguma vitalidade é porque na realidade não pretende restaurar grande coisa do passado vencido. O professor Vicente Rao está aí afirmando na Faculdade de Direito que a carta de trabalho fascista é uma cópia da organização soviética. E é preciso um possante tracoma para não se ver Mussolini dando as últimas tacapadas na tiara agonizante do papado.

Os verdamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma

20. Publicado na *Revista de Antropofagia*, 12 jun. 1929 (2ª dentição), p. 10.
21. Poronominare: entidade divina, herói do ciclo de aventuras, semelhante ao deus Macunaíma. Curiosamente, Oswald de Andrade chamaria seu segundo filho Rudá Poronominare – Rudá é o deus do amor.
22. Tribo *arawak* do Mato Grosso do Sul.

adesão como essa não nos serve de nada, pois o "antropófago" não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de knicker-bockers[23] e não o índio de ópera[24].

Se quiserem aderir mesmo, estudem primeiro. Abandonem essa "ausência do universo" que nós acreditávamos fosse o cândido patrimônio dos srs. Dácio de Moraes, Cristiano das Neves e R. do Couto, mas que agora explica as bobagens em tom de coalhada que enchem o referido manifesto.

Entre os cinco versáteis, há um que estuda e queima as severas pestanas na luz importada de todas as sabedorias.

Mas infelizmente, do grupo, quatro não acreditam num que vale quatro e este um acredita na inteligência de quatro que não vale nada. Confusionismo típico. Conseqüências do herbivorismo que, no manifesto distraidamente eles defendem.

Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia[25]

ALGUMAS TESES ANTROPOFÁGICAS

Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, mais alguns modernistas, entre eles Pagu, Anita Malfatti, Waldemar Belisário, que seguiram anteontem pelo trem azul, para o Rio, vão fazer agora, ali, com Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Clóvis de Gusmão, Jorge de Lima, Julio Paternostro, Sinhô, Jurandyr Manfredini, o pintor Cícero Dias e o jurisconsulto Pontes de Miranda, a maquete do Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia, a se reunir em fins de setembro, naquela capital. Dentre as teses que o Clube dos Antropófagos de S. Paulo submeterá à discussão do Congresso se contam as seguintes, que ele mais tarde enviará em mensagem ao Senado e à Câmara, solicitando algumas reformas da nossa legislação civil e penal e na nossa organização político-social. Essas teses não representam, porém, senão um aspecto do pensamento antropofágico e se resumem no seguinte do decálogo:

I - Divórcio.

II - Maternidade consciente.

23. Calça larga, ajustada no joelho, onde termina.
24. Referência à ópera O *Guarani*, de Carlos Gomes.
25. Publicado na *Revista de Antropofagia*, 19 jul 1929 (2ª dentição).

III - Impunidade do homicídio piedoso.

IV - Sentença indeterminada. Adaptação da pena ao delinqüente.

V - Abolição do título morto[26].

VI - Organização tribal do Estado. Representação por classes. Divisão do país em populações técnicas. Substituição do Senado e Câmara por um Conselho Técnico de Consulta do Poder Executivo.

VII - Arbitramento individual em todas as questões de direito privado.

VIII - Nacionalização da imprensa.

IX - Supressão das academias e sua substituição por laboratórios de pesquisas.

(Outras teses serão posteriormente incluídas.)

26. Privilégio de ordem jurídica.

Boedo versus *Florida*

• Roberto Mariani, "*Martín Fierro* e Eu" (1924) • "Florida e Boedo" (1925) • Ronald Chaves [Elías Castelnuovo], "Os Novos" (1926)

Nos anos 1920, a dialética do localismo e do cosmopolitismo gerou uma famosa polêmica entre os escritores argentinos, divididos nos grupos antagônicos de "Boedo" e "Florida", cujos nomes correspondem a ruas de Buenos Aires com características sociais muito diferenciadas. Tais designações supostamente surgiram devido aos locais onde eram realizadas as reuniões de cada grupo[1].

Grosso modo, *"Boedo" representa o setor urbano vinculado à periferia e ao proletariado, e agrupa os escritores com preocupações literárias socializantes. A este grupo só interessa a obra de arte pelo seu conteúdo, ignorando qualquer preocupação de ordem formal. Em contraposição, "Florida", a via central então mais importante de Buenos Aires, está localizada na região elegante e comercial da cidade. Os escritores de Florida, de acentuado cosmopolitismo, têm como preocupação maior incorporar ao panorama cultural argentino os novos valores estéticos da vanguarda européia, tanto na literatura como nas artes plásticas, na música e na arquitetura.*

Assim define Adolfo Prieto *as duas tendências:*

> Florida, *rua do ócio distraído, era um bom nome para cunhar a variante local do conceito de gratuidade na arte;* Boedo, *rua de trânsito fabril num bairro fabril, uma excelente bandeira para agitar as cons-*

1. Os locais de encontro dos grupos não correspondem necessariamente aos nomes que lhes foram atribuídos. Relembra nesse sentido Eduardo González Lanuza, em *Los Martinfierristas*, p. 100: "Quando surgiu o suposto litígio entre Florida e Boedo, *Martín Fierro*, o assim denominado órgão da primeira das ruas, ainda não ficava em Florida e Tucumán, mas na rua Victoria, na altura do 3.400, que de qualquer jeito estava bem mais perto de Boedo. Faço este esclarecimento de caráter urbano para precisar o que havia de metafórico nisso de *Florida*, naquela época em que Florida era ainda Florida, rua do luxo e do bom gosto, não mera aglomeração de armazéns, sapatarias e cafés de passagem, e que o fato de ter-se transferido posteriormente para lá o minúsculo escritório do periódico foi simples coincidência".

ciências com adequadas fórmulas de subversão. Florida *olhava para a Europa e as novidades estéticas do pós-guerra;* Boedo *olhava para a Rússia e se inflamava com o sonho da revolução universal*[2].

Embora a definição das duas correntes seja pouco precisa e a distinção entre ambas por vezes obscura, elas estão bem representadas. De um lado, os martinfierristas, *aglutinados em torno de uma série de publicações que inclui desde a folha mural* Prisma *e as revistas* Proa *(1ª e 2ª fases) até, principalmente,* Martín Fierro *(2ª fase). Delas participam, entre outros, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo González Lanuza, Evar Méndez. Os editores de* Martín Fierro, *a mais cosmopolita e renovadora das revistas argentinas do período, não escondem sua admiração por Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna e até Marinetti, a quem dedicam um número. A revista também serviu de veículo de divulgação do ultraísmo* criollo, *a marca renovadora da vanguarda argentina, que se manifesta sobretudo através da poesia e da expressão metafórica. Aliada incondicional do "novo" na arte*[3], Martín Fierro *faz do humor, da ironia e do sarcasmo instrumentos críticos por excelência.*

Do lado oposto, empenhados na literatura como meio capaz de refletir e mudar os rumos da sociedade, estão Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Santiago Ganduglia, Álvaro Yunque e os irmãos Tuñón. Seus paradigmas são o realismo-naturalismo (Zola, Barbusse, Rolland), a literatura russa (Dostoiévski, Tolstói, Górki) e a revista Clarté. *Sua força reside na narrativa comprometida com a realidade, que busca retratar um mundo recém-saído dos horrores da Primeira Guerra Mundial e que vê na Revolução Russa um modelo de evolução social. O grupo tem como órgãos de difusão cultural as revistas* Renovación, Los Pensadores, Claridad *e* La Campana de Palo.

A polêmica Boedo-Florida tem início com o artigo "Martín Fierro *e eu", de Roberto Mariani, publicado ironicamente na própria revista* Martín Fierro. *O texto caracteriza-se por uma retórica violenta contra tudo que considera instrumentos da extrema-direita, como o jornal* La Nación *ou a revista* El Hogar *(leia-se Borges), assim como alguns dos precursores do grupo de Florida. Nesse sentido, Mariani ataca veementemente Leopoldo Lugones pelas suas posições políticas, e não esconde seu antagonismo a Paul Morand ou a Ramón Gómez de la Serna. Um segundo artigo do mesmo autor, publicado anos mais tarde como introdução à* Exposición de la Actual Poesía Argentina *(1927), intitulado "A Extrema-Esquerda" (p. 512), formula as oposições com maior precisão:*

2. *Estudios de Literatura Argentina*, p. 35.
3. Afirma a este respeito Beatriz Sarlo, em *Una Modernidad Periférica*, p. 95: "Se todo processo literário se desenvolve com relação a um núcleo estético-ideológico que o legitima (tradição, nacionalidade, uma dimensão do social, a beleza como instância autônoma), os jovens renovadores [de *Martín Fierro*] fizeram do novo o fundamento de sua literatura e dos juízos que pronunciam sobre seus antecessores e seus contemporâneos".

Florida	*Boedo*
Vanguarda	*Esquerda*
Ultraísmo	*Realismo*
Martín Fierro	Extrema Izquierda
Proa	Los Pensadores, Claridad
A greguería[4]	*O conto e o romance*
A metáfora	*O assunto e a composição*
Ramón Gómez de la Serna	*Fiódor Dostoiévski*

Esse esquema, embora coerente como princípio, peca pelo maniqueísmo e por deixar inexplicados alguns fatos contraditórios. Por exemplo, escritores que não pertencem a nenhum dos grupos e são de difícil classificação, ou ainda aqueles que colaboram em revistas de ideologias supostamente contrárias. No primeiro caso, está Roberto Arlt, impossível de ser enquadrado numa das duas escolas; no segundo, Álvaro Yunque, notório representante de Boedo, que chega a publicar em Proa, *ou ainda Raúl González Tuñón, em* Martín Fierro[5].

Ainda mais interessante é o caso de Borges, tradicionalmente acusado de cosmopolitismo, quando é justamente ele quem retoma, nos anos 1920, as tradições do subúrbio, a imagem do "compadrito"*, e tenta definir uma linguagem argentina, criando aquilo que Beatriz Sarlo denomina de* "criollismo *urbano de vanguarda"*[6] *– uma das contribuições mais originais da vanguarda argentina.*

4. Fórmula retórica criada por Ramón Gómez de la Serna, que assim a define: "Humorismo + Metáfora = *Greguería*".
5. Um belo exemplo é o convite, formulado em carta de Álvaro Yunque a Oliverio Girondo, para a inclusão deste na antologia *Poetas Argentinos de Hoy* que seria publicada pela editora de esquerda Claridad, instalada de fato na rua Boedo, 837, e que deu o nome ao grupo. Ver Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, p. 267.
6. Em "Vanguardia y Criollismo. La Aventura de *Martín Fierro*", p. 159. Fernando Sorrentino, em *Siete Conversaciones con Jorge Luis Borges* (pp. 16-17), reproduz este comentário de Borges, relativo à sua inclusão no grupo de Florida: "Esse grupo do ultraísmo, fundou-o Rafael Cansinos-Asséns e eu já percebia que ele o havia feito um pouco ironicamente. Foi um pouco de brincadeira como a polêmica de Florida e Boedo, por exemplo, que vejo que agora se leva a sério, mas – sem dúvida [Leopoldo] Marechal já o terá dito – não houve tal polêmica nem tais grupos nem nada. Tudo isso foi organizado por Ernesto Palacio e Roberto Mariani. Pensaram que em Paris havia cenáculos literários, e que poderia servir para a publicidade o fato de haver dois grupos inimigos, hostis. Então se constituíram os dois grupos. Naquele tempo eu escrevia poesia sobre os arredores de Buenos Aires, os subúrbios. Então perguntei: 'Quais são os dois grupos?'. 'Florida e Boedo', me disseram. Eu nunca tinha ouvido falar da rua Boedo, ainda que vivesse em Bulnes, que é continuação de Boedo. 'Bom', disse eu, 'e que representam?'. 'Florida, o centro, e Boedo, os arredores'. 'Bem', disse a eles, 'inscrevam-me no grupo de Boedo'. 'Agora é tarde: você já está no de Florida'. 'Bem', disse eu, 'afinal que importância tem a topografia?'. A prova disso está em que um

Também surpreende a afirmação de Santiago Ganduglia, em artigo na Martín Fierro, *de que "literariamente o grupo de Boedo pertence à extrema-direita"*[7]. *No mesmo sentido, o fato de Boedo tentar produzir uma literatura naturalista leva Beatriz Sarlo a concluir que, embora seus membros sustentem posições políticas de esquerda, suas obras literárias não apenas são pouco renovadoras, como acabam sendo de direita:*

> Martín Fierro *reclama teimosamente um reconhecimento: o de ocupar a esquerda estética do campo intelectual, constituindo assim o setor mais revolucionário da literatura argentina. Este lugar é imaginariamente disputado pelos escritores das revistas e editoras de Boedo.* Martín Fierro *tem um tema que pauta toda a história da revista; Boedo, cuja propriedade sobre o espaço da esquerda política não se discute, é ao mesmo tempo a direita literária*[8].

Embora tendencioso, o segundo artigo, "Florida e Boedo", extraído de La Campana de Palo, *resume toda a polêmica, indicando as diferenças ideológicas mais importantes e sugerindo o nome de "Floredo" para aqueles que negam a validade da classificação. O ensaio menciona ainda outro aspecto relevante da controvérsia: a preocupação com a língua espanhola, ou melhor, com a língua "argentina".* "Martín Fierro *tem fé em nossa fonética", afirma Girondo no Manifesto* Martín Fierro. *De modo análogo às preocupações de Mário de Andrade com o português, o que se pretende é aproximar a linguagem escrita da falada, reduzindo as distâncias cada vez maiores impostas pelas rígidas normas da Academia Espanhola da Língua.*

Mas qual seria o argentino correto? Para os criollos *que se encontram na Argentina há várias gerações, o espanhol ideal seria a linguagem castiça falada por eles mesmos, argentinos de "pura cepa". Os de Boedo, por outro lado, acham que é preciso incorporar à língua literária as contribuições do imenso fluxo de imigrantes dos anos 1920. Boedo reclama pelo fato de ser visto pejorativamente pelo grupo de Florida como "filhos da espanholada, da italianada, da russalhada, que escrevem mal,* 'sem *estilo', porque escrevem como ouvem falar nas ruas". Sem dúvida, a origem classista do conflito entre Boedo e Florida reflete de maneira transparente, na "fonética", tais crenças diferenciadas. Conseqüentemente, é muito diverso o espanhol usado por Güiraldes em* Don Segundo Sombra *(1926), paradigma do grande romance dos anos 1920, e que mantém impecável*

escritor como Arlt pertenceu aos dois grupos; um escritor como Olivari também. Nós nunca levamos isso a sério, e hoje até se fazem exames sobre isso".

7. J. L. Borges; R. González Tuñón *et al.*, *Boedo y Florida*, p. 180.
8. "Vanguardia y Criollismo. La Aventura de *Martín Fierro*", p. 161. Este ensaio é a reflexão mais lúcida sobre a polêmica "Boedo-Florida". Vale a pena refletir sobre o caráter moderado da vanguarda argentina, muito bem apontado pela crítica, especialmente quando se leva em conta as implicações ideológicas da antropofagia no Brasil. Ver também o livro de Francine Masiello, *Lenguaje e Ideología*.

a linguagem do narrador, do espanhol empregado por Roberto Arlt em Los Siete Locos *(1929), propositalmente contaminado pela linguagem de uma cidade onde, na época, viviam mais imigrantes do que argentinos.*

Esta discussão termina em 1927, com o fechamento da revista Martín Fierro *por motivos políticos*[9]*. Embora a questão do caráter nacional na literatura tenha dado origem a um debate permanente nas letras latino-americanas, poucas polêmicas foram tão acirradas quanto aquela entre os grupos de Boedo e Florida.*

Martín Fierro *e Eu*[10]

Roberto Mariani

Artigo de censura a *Martín Fierro* e ao seu núcleo de redatores e colaboradores, não temos inconveniente de trazê-lo a público em nossas colunas. Isso não significa solidarizarmo-nos com sua doutrina e opiniões, que nos propomos refutar, ao mesmo tempo que insistiremos a respeito da nossa posição, na qual nos afirmamos e que não queremos variar. Trata-se de uma posição definida que, pelo visto, ainda não está clara para alguns, apesar do nosso editorial-programa do primeiro número, do nosso manifesto do terceiro e da demonstração, não por certo completa, mas insinuada (é preciso ver que estamos nas preliminares da realização de um amplo programa), de tudo quanto queremos dizer e fazer. Isso fica evidenciado nos poucos números desta segunda fase de *Martín Fierro*, periódico surgido em 1919, no impulso do sobressalto da consciência universal e logicamente adaptado ao espírito argentino do dia, e que denota a orientação dos nossos melhores intelectuais jovens. Esta hospitalidade que oferecemos satisfeitos ao nosso distinto amigo e colaborador, senhor [Roberto] Mariani, é prova, além do mais, do desígnio de liberdade na expressão do pensamento que inspira o grupo organizador deste periódico.

A Diretoria

A EXTREMA-ESQUERDA

A extrema-direita literária tem os seus periódicos, desde *La Nación* e *El Hogar* até o minúsculo semanário de bairro. O centro – nem conservador nem revolucionário, porém mais estático do que dinâmico – possui em *Martín Fierro* um órgão eficaz. A esquerda conta com *Renovación*.

9. Evar Méndez, diretor de *Martín Fierro*, recusa-se a usar a revista em favor do candidato à presidência Hipólito Yrigoyen, que se elegeria pela segunda vez em 1928 e seria deposto pela ditadura militar de Uriburu em 1930. Contrapondo-se à direção da revista, que preferia manter-se neutra, Borges apóia abertamente o candidato da União Cívica Radical. Ver, nesta antologia, "*Martín Fierro versus* Yrigoyen", p. 513.
10. Publicado em *Martín Fierro* 7 (jul. 1924) [Tr. NMG].

Mas *Renovación* traz em todos os números um renovado elogio de José Ingenieros, e isso fere os nossos olhos e cutuca o nosso sistema nervoso.

Os que estamos na extrema-esquerda revolucionária e agressiva não temos onde extravasar nossa indignação, não temos onde verter nossa ternura, não temos onde gritar nosso evangélico afã de justiça humana. Por isso, e apenas por isso, algumas pessoas mais ou menos intelectuais acreditam que toda a juventude argentina está orientada na direção apontada pelos periódicos do centro e da direita.

E essas mesmas pessoas se assombram quando aparece um autor como Elías Castelnuovo.

– É uma revelação – dizem. – De onde saiu esse aí?

Pois, meu senhor, estava na esquerda e não tinha abertas hospitaleiramente as páginas dos periódicos popularizados e popularizadores. Nem talvez as quisesse abertas assim, de modo restrito e humilhante.

Entretanto, continuar-se-á observando somente a orientação literária dos escritores do centro e da direita quando se quiser conhecer o estado atual e a evolução da literatura argentina.

No dia em que aparecer um livro de Santiago Ganduglia, todos dirão:

– De onde saiu esse aí?

MARTÍN FIERRO E LUGONES

Repleta de elogios está minha escarcela e aos montes os agarra a minha mão e os distribui de graça aos engenhosos e inteligentes escritores de *Martín Fierro*.

Ocorre-me, entretanto, neste momento, deter caprichosamente o gesto dadivoso, compor o semblante ao modo dos pedantes chefes de escritório e fazer objeções aos talentosos jovens que têm [Evar] Méndez por capitão.

Quero dizer-lhes – e me perdoarão a audácia – que falta calor no entusiasmo, e falta ímpeto no combate, e falta rebeldia no comportamento.

Sejamos justos: sobra graça, sobra engenho, sobra inteligência e é excessiva a imaginação.

Há um pecado capital em *Martín Fierro*: o escandaloso respeito ao mestre Leopoldo Lugones. Admiram-no em tudo, sem reservas, isto é, adoram-no como prosista, como versificador, como filólogo, como fascista. Isso passou de respeito compreensivo e inteligente a idolatria de caipira assombrado. O assombro é antiintelectual.

Que gesto o de *Martín Fierro* se encarasse o mestre gritando-lhe grosseiramente deste modo:

– Mestre, a sua adesão ao fascismo é nojenta!

"MARTÍN FIERRO" E *MARTÍN FIERRO*

Símbolo de *criollismo* pelo sentimento, pela linguagem e pela filosofia é *Martín Fierro* – o poema de [José] Hernández, a personagem de Hernández.

Por que os que fazem *Martín Fierro* – revista literária – puseram-se sob a égide de tal símbolo, se precisamente têm todos uma cultura européia, uma linguagem literária complicada e sutil e uma elegância francesa?

O que tem *Martín Fierro* – revista literária – que possa ajustar-se como anel ao dedo, ao padrão *criollista Martín Fierro*?

Até hoje a revista literária *Martín Fierro* não teve para com a personagem homônima sequer uma lembrança passageira, como um incidental "Ah, sim, sim".

Também é verdade que, como se infere das respostas à recente inquisição ou pesquisa, começam os redatores de *Martín Fierro* por negar ao povo argentino características genéricas e solidárias, com o que desvinculam o imortal poema de Hernández do seu próprio povo, da sua própria terra, da sua época, do seu ambiente.

Mais próximos de *Martín Fierro* estão aqueles que em literatura fazem um trabalho geralmente chamado de "realista" e que eu denominaria "humano".

OU ESTRANGEIROS OU ARGENTINOS

"*Cantar con toda la voz*", pedia Martín Fierro.

Lembro-me agora de um provérbio de Antonio Machado. Os provérbios estão na raiz da raça, e a sua filiação poderia ser encontrada no substancioso e sentencioso Rabi Dom Sem Tob de Carrión. De provérbios *Martín Fierro* está cheio.

Diz Antonio Machado:

Despertad, cantores:
Acaben los ecos,
Empiecen las voces.

[Despertai, cantores:
Acabem os ecos,
Comecem as vozes.]

Isso mesmo: acabem os ecos e comecem as vozes!

Eis aqui uma voz, uma voz de rapaz portenho de hoje, daqui: Nicolás Olivari.

Enquanto os redatores de *Martín Fierro* se afastam da nossa sensibilidade (começam por negá-la!) e aderem a medíocres brilhantes como Paul Morand, francês, e Ramón Gómez de la Serna, espanhol, eis aqui um escritor argentino que em seu livro se declara

habitante da sua cidade e cidadão dos seus concidadãos, entrançando, por conseguinte, com o autêntico e genuíno Martín Fierro.

Florida e Boedo[11]

Com um critério pueril, demasiado simplista, o diretor do periódico *Martín Fierro* divide a nova intelectualidade argentina em duas partes definidas e rotuladas. Uma – a que tem por tribuna o periódico *Martín Fierro* e a revista *Proa* – é a de Florida. A outra – a que tem por tribuna *Los Pensadores* – é a de Boedo. Que haja uma seção Florida, com uma inumerável coorte de meninos que fabricam metáforas e se prostram diante do ídolo Ramón [Gómez de la Serna] é inegável. Existe esse grupo – e bem definido – com sua estética, a qual responde ao conceito burguês de "arte pela arte", com sua indiferença em relação ao aflitivo problema social, com seu desdém de "aristocratas do pensamento" (só o são do dinheiro) em relação à multidão que se apinha nos cortiços dos subúrbios. Lá se encontra a sociedade de "Los Amigos del Arte", protegendo tudo o que é esnobe a título de vanguardista. Todos se definem por uma unânime pobreza ideológica.

Nos livros dos melhores – Hidalgo, Borges, Girondo... – o máximo que se pode achar são metáforas, estilo. Metáforas, particularmente. "Ramonistas" de lei, eles acreditam que arte é sinônimo de engenho. São revolucionários de boa-fé, mas o seu revolucionarismo é de forma – ruído de foguetes e luzes coloridas – que começa por entreter e termina por fartar, nem bem se descobre a tramóia do brinquedo.

Passemos ao outro grupo, ao de Boedo. Simplesmente não existe. Todo ele fica reduzido a dois nomes: [Elías] Castelnuovo e Barletta. O primeiro é um escritor vigoroso e colorido, de indiscutível aptidão literária, embora o seu realismo seja bem discutível. O outro, Leónidas Barletta, é um pobre-diabo ao qual se chamou, acertadamente, "o Quesada de Boedo". E é mesmo. E, assim como os de Florida desprezam Josué, embora se o classificássemos deveria ser colocado com eles, Castelnuovo deve desprezar Leónidas, apesar do realismo *[sic]* truculento e pornográfico com que pretende igualar-se a ele. Pois bem, excluindo-se o "Josué Quesada de Boedo", por estar fora da literatura, só resta Castelnuovo. E um escritor não faz grupo. Boedo não existe.

O que efetivamente existe é uma literatura de subúrbio, feita por moços nascidos e criados no subúrbio, e que a miopia de Evar Méndez considerou em bloco, sem ver que nela há matizes, e altos e baixos. Esta literatura realista, densa de preocupações sociais e na qual se dá mais importância a uma idéia do que a uma metáfora, a um sentimento

11. Publicado em *La Campana de Palo* 4 (ago. 1925), pp. 3-4 [Tr. NMG].

do que a uma modalidade de expressão, existe sim. Há também um grupo numeroso de jovens prosadores e poetas que não se consideram incluídos entre os "realistas" de Boedo, e que são realistas, e que acreditam que a arte tem uma finalidade a cumprir, séria e transcendental, como instrumento precioso e insubstituível de renovação anímica e, portanto, de evolução social. Porque as sociedades evoluem segundo o seu grau de sensibilidade. Esta parte da intelectualidade argentina jovem, sem sede em Boedo, dispersa ainda, e à qual oferecemos *La Campana de Palo* para que se cristalize, está, sim, fazendo frente ao grupo de Florida. Filhos do subúrbio, empregados, jornalistas quase todos eles, sofreram na própria carne a exploração capitalista; e exteriorizam o seu descontentamento numa literatura carregada de inquietudes, de ameaças e de ilusões...

"Florida contra o Subúrbio". Deste modo, sim, é aceitável a expressão. E a luta está encetada, sem conciliações possíveis. Lá o Capital, aqui o Trabalho. Como conciliá-los? Lá a arte pela arte, fazendo piruetas no estilo de Ramón. Aqui a arte ideológica, amassando vida como um padeiro sem nome. É possível conciliá-las? Nem é possível nem é desejável tal conciliação. Para estes, aqueles são uns meninos de luvas brancas que vêem a vida através dos seus livros franceses. Para os outros, estes são uns filhos da espanholada, da italianada, da russalhada, que escrevem mal, "sem estilo", porque escrevem como ouvem falar nas ruas. Arturo Cancela, entre dois sorrisos humorísticos, propôs a criação de outro nome – "Floredo" – e no qual coubessem ambas as tendências. A cisão é profunda demais para tornar possível o gesto conciliatório. E conciliar-se é perder personalidade, esfumar-se nas meias-tintas, no impreciso. É deixar de ser. O que, sim, julgamos absurdo é o fato de que se queira encaixar em Boedo – e com as características de uma literatura que vai do realismo patológico à truculência pornográfica – um grupo de jovens escritores que não participam dessa literatura e que formaram bem longe dela a sua cultura. Por que situar em Boedo, já que negam pertencer a tal grupo, tantos que não pertencem a Florida?

Os Novos [12]

Ronald Chaves [Elías Castelnuovo]

De um tempo para cá floresce entre nós a literatura humilde. Há já um núcleo considerável de escritores, surgidos do povo, que têm um plano comum de trabalho e cuja obra chegará a dar uma orientação firme às chamadas letras nacionais. Estamos nos referindo aos escritores da esquerda, estejam ou não estejam em Boedo.

12. Publicado como prólogo da primeira edição de Clara Beter [Israel Zeitlin], *Versos de una...* (1926). Reproduzido em César Tiempo [Israel Zeitlin], *Poesías Completas*, pp. 3-9 [Tr. NMG, ARL, RPV].

Até agora tinha-se feito literatura de reflexo ou de importação. Salvo raríssimas exceções, tudo era uma repetição do que se escrevia na Europa. Fazia-se literatura com literatura. Fora da Arte, nenhuma outra preocupação séria incendiava a imaginação dos escritores. Escrevia-se à Vargas Vila ou à Frederico Nietzsche ou à Victor Hugo. Os poetas nacionais imitavam ou plagiavam pacientemente os poetas franceses ou espanhóis. Parecíamos uma colônia estrangeira de cantores exóticos. Nada havia além de uruguaios, paraguaios e papagaios entre nós. Na Espanha liam-nos por vaidade, tal como lêem os mestres as baboseiras escritas por seus discípulos, e tinham por nós uma pena terrível. Liam-nos, também, por misericórdia.

Então, repetíamos mal e mal as lições decoradas. Fazíamos uma literatura privada de todo odor. Quase toda a nossa *literatura* não tinha nada de nossa. As nossas coisas brilhavam por sua ausência na nossa literatura. Esta não era reflexo de nossos costumes, de nosso meio ou de nossos sentimentos, mas sim o reflexo das indigestões de nossas leituras.

Ninguém pode entender a psicologia americana lendo, por exemplo, Vargas Vila, ou Rubén Darío, ou Herrera y Reissig. A literatura de vinte anos atrás, em linhas gerais, era uma literatura falsa e decadente. Cultivava-se a morfina e a declamação. Nossos poetas se embebedavam com o absinto de Verlaine e enlouqueciam com o éter de Baudelaire. Havia muito veneno de botica: veneno de veneno. Havia, também, muito barulho e pouca consistência. Copiava-se o interior e o exterior. Então, vestiam-se todos à Oscar Wilde ou à Teófilo Gautier. Abundava o tipo clássico de poeta descabelado, engravatado, enchapelado e sujo. Rendia-se culto às aderências capilares e ao "sebo"...

Poeta sem cabeleira não era poeta.

Poucos escritores do passado resistem agora a uma análise severa. Almafuerte já não é Almafuerte, grita demais. É um misto de genial e verboso. Evaristo Carriego ressente-se de algo parecido. É o poeta da lagriminha e do realejo. Sua lira tem uma corda só. Às vezes acerta. Às vezes cai na declamação piegas ou na declamação épica, tipo Victor Hugo. Ángel Falco parece-nos deplorável. Perante o poeta de cultura clássica levantava-se outro tipo de poeta tão mau como o anterior a quem poderíamos denominar, agora, poeta milongueiro. É o caso de quase todos os aedos revolucionários que floresceram lá quando a revolução não era esperada. A revolução veio e degolou literariamente todos os poetas revolucionários. Um se tornou comissário de polícia. O outro acabou na carrocinha. Os poetas acreditavam que a revolução social era um assunto que se podia cantar com violão e se assombravam diante da revolução prática, de machado e arado. Cantaram o drama da revolução supondo que a peça ia ser curta e "representável". Mas, assim que tiveram que pegar duro no batente, rebelaram-se como Santos Chocano. O poeta de então era uma espécie de aristocrata do verso que troava contra a aristocracia do sangue e do dinheiro.

Uns mais outros menos, todos declamavam furiosamente. Quanto mais protestava, maior parecia o poeta. O valor dos romancistas se media com o mesmo padrão. Por isso, em 1900, Vargas Vila era o maior. Depois de termos tido escritores como Sarmiento, Alberdi e Mansilla, voltamos a cair outra vez em Mármol e Echeverría.

A literatura de Vargas Vila, além de ser insípida, era artificiosa e pedante. O romancista de outrora não sabia generalizar. Tampouco sabia escrever algo sem se imiscuir na narrativa. Reputava indispensável sua intervenção. Tudo começava com "eu" e terminava com "eu". Frederico Nietzsche acendeu-lhes o candelabro da egolatria. Não escreveram para os outros nem sobre os outros, mas para eles e sobre eles mesmos. O herói do romance era sempre o romancista, cuja façanha consistia somente em escrever o romance. A única coisa que se refletia ali era a vaidade de quem escrevia. Os romancistas, querendo pintar os demais, pintavam-se a si mesmos. Era uma literatura egocêntrica.

Estavam ébrios de seu talento e não distinguiam o que ocorria ao seu redor. Careciam de humildade e de ponderação e sentiam um enorme desprezo pela ralé. Os livros dessa época estão infestados de expressões do tipo "ralé vil", "povo ignaro" ou "plebe estulta e besta". Os poetas e os romancistas não viviam com o povo, mas sim com os livros. Lia-se mais em francês do que em castelhano. O francês era um idioma *chic*. Tinha-se desencadeado uma febre de cultura e o mais inteligente era o que lia mais livros. Não se estudava diretamente a vida, esta era estudada nas bibliotecas. Aquele que queria escrever um romance sobre o campo não ia ao campo, mas sim à Biblioteca Nacional para consultar tratados de agricultura e romances rurais. O poeta estudava as emoções nas emoções de outros poetas. Abrigava-se um conceito errôneo do estudo. Supunha-se que o conhecimento se adquiria exclusivamente nos livros. Na vida havia muito pouco que aprender. Trabalhar numa fábrica, para estudar a fábrica, não era estudar. Entretanto, a cultura livresca não dá nem tira inteligência a ninguém. Quem nasce burro permanece burro mesmo que percorra todas as salas de aula da universidade. A cultura pode ser um elemento do conhecimento geral do homem. Isto sim. Agora, a solidez da cultura provém de outro gênero de estudo: a observação direta. Benito Lynch é um grande romancista porque é um grande observador da realidade.

O primeiro escritor que se dispôs a olhar as nossas coisas com seus próprios olhos foi Rafael Barret.

Rafael Barret nos abriu o panorama das selvas missioneiras e paraguaias. Deu-nos um modelo. Algo parecido fez Sarmiento em *Facundo* e Lucio V. Mansilla em *Una Excursión a los Indios Ranqueles*. Depois vieram Roberto J. Payró, Florencio Sánchez e Horacio Quiroga, no núcleo dos escritores que nos preocupam, cuja primeira pedra foi lançada por Juan Palazzo com *La Casa por Dentro*. Juan Palazzo nasceu em um cortiço. Ali pôde estudar diretamente o que escreveu.

O estudo direto é o melhor método de estudo. Para estudar o porto, por exemplo, é preciso viver no porto, trabalhar no porto, vibrar com a gente do porto, e não ler um tratado de diques e canais ou olhar figurinhas de navios. O romancista que não vive com seus personagens não pode infundir vida a seus bonecos. É preciso conhecer tudo o que o homem faz e produz, inclusive os livros. Se Fiódor Dostoiévski não tivesse estado quatro anos trancafiado nos presídios da Sibéria nunca teria escrito *Recordações da Casa dos Mortos*. Se Górki não tivesse sido um vagabundo autêntico também não teria escrito, nunca, essas duas obras-primas chamadas *Os Vagabundos* e *Os Ex-homens*. Deve ter ocorrido com Knut Hamsun a mesma coisa que acontece em sua obra capital: *Fome*.

Só agora se começa a cultivar a sinceridade entre nós. Digamos que nos havíamos tornado independentes do estrangeiro materialmente mas moralmente continuávamos sendo seus humildes lacaios. Vamos rompendo os grilhões, pelo visto, de semelhante escravidão. Começamos a sentir o calor da vida própria. Descobrimos que na Argentina havia um povo laborioso e tenaz, disseminado, aqui e ali, por toda a superfície do território que não era francês, nem alemão, nem tchecoslovaco. Também descobrimos que a burguesia não era o mais representativo do nosso espírito. Nossa burguesia não tem caráter e não pode representar outra coisa senão a falta de caráter. Quem tem caráter é o povo. Entendemos por povo, não "o povo soberano", mas sim as forças vivas que animam a alma da terra.

O núcleo de escritores ao qual vínhamos nos referindo desceu ao povo. Ou melhor, não desceu, surgiu do próprio povo. Provavelmente foram paridos pela rua, como Clara Beter, ou pelo cortiço, como Juan Palazzo. Vê-se a olhos nus que não são escritores livrescos, desses que seguem como as mulas as pegadas de seus congêneres. Há em todos eles um afã sincero de refletir a vida de nosso povo. Particularmente a vida do povo que sofre e que trabalha.

Um escritor espanhol, Ángel Abella, ocupou-se extensamente dos escritores aludidos, os quais, por coincidência ou por afinidade de espírito, fazem parte, todos, desta biblioteca. Vamos extrair alguns parágrafos do artigo mencionado. "Na Argentina – diz Abella – há um plantel de escritores que deveriam ser procurados na Espanha, tal como os mestres da literatura russa ou escandinava: Enrique M. Amorim, Roberto Mariani (o irmão em espírito de Anton Tchekov, não o Mario Mariani, italiano, autor de *O Pobre Cristo)*, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta e Elías Castelnuovo. Talvez Castelnuovo seja o menos desconhecido entre nós. E, a nosso ver, talvez seja o mais artista, o mais formado e o mais intenso. Em Castelnuovo não há nada de retórica. Da primeira à última linha tudo é emoção, emoção intensa, às vezes tão sufocante que nos obriga a soltar o livro por uns instantes para respirar com força. Esta qualidade, que o distingue, não apenas de todos os escritores argentinos, mas até dos europeus, somente em parte,

fragmentariamente, encontra-se em alguns escritores russos e mais que em nenhum outro, de maneira diversa, no norte-americano Edgar Allan Poe."

Isso que se diz de Castelnuovo poderia-se estender aos demais.

Aos nomes já citados, a biblioteca incorpora mais três nomes da mesma categoria intelectual: Abel Rodríguez, Juan I. Cendoya e Clara Beter.

Clara Beter é a voz angustiosa dos bordéis. Ela reivindica com seus versos a infâmia de todas as mulheres infames. Todos esses escritores trazem um elemento novo para a nossa literatura: a piedade. Eles nada têm a ver com os romancistas vazios de humanidade ou com os milongueiros incendiários de vinte anos atrás. A rebelião, neles, é uma rebelião contida, quase orgânica. A rebelião emana do fundo e não da forma. Não se rebela o autor, mas sim o leitor. Porque a piedade fomenta a rebelião.

Clara Beter, forjada no barro, não protesta; protesta aquele que a olha. Ela caiu e se levantou, e agora nos conta a história de suas quedas. Cada composição marca uma etapa percorrida no inferno social da sua vida passada. Esta mulher se distingue completamente das outras mulheres que fazem versos por sua espantosa sinceridade.

Talvez os escritores aludidos sejam pobres, filhos de pobres, netos de pobres, carne martirizada pela dor e tragam já no sangue a febre da reivindicação humana. Todos eles estão animados por um espírito de justiça que os honra. Dir-se-ia que não vieram ao mundo para construir sua própria felicidade, mas sim para construir o bem comum. Há um propósito de redenção manifesto. Apresenta-se o homem cheio de correntes com a finalidade de desacorrentá-lo. Cedo ou tarde esses jovens colherão o fruto. A semente está plantada. Que futuro se espera para a literatura e para a vida desses países nos quais os filósofos do século passado depositaram todas as suas esperanças? Chegaremos um dia, nós, a ser nós mesmos?

Agora, encerremos essas considerações gerais e abramos o livro de Clara Beter.

O Meridiano Intelectual da América Hispânica

• Guillermo de Torre, "Madri, Meridiano Intelectual da América Hispânica" (1927) • [Alberto Zum Felde], "O Meridiano Intelectual da América" (1927) • José Carlos Mariátegui, "A Batalha de *Martín Fierro*" (1927)

Caracterizadas por *um espírito polêmico e contestatório, as revistas de vanguarda na América Latina não necessitavam de muita provocação para se unir, em uma ampla reação em cadeia, em torno de sua especificidade continental. Poucos temas desencadearam uma reação tão rápida e unânime como a questão da ascendência de Madri sobre os meios intelectuais hispano-americanos. Em artigo com o infeliz título de "Madri, Meridiano Intelectual da América Hispânica", Guillermo de Torre, participante do ultraísmo espanhol e colaborador de várias revistas de vanguarda latino-americanas, publica em abril de 1927, no jornal madrileno* La Gaceta Literaria *(do qual é secretário) e em* Repertorio Americano *da Costa Rica, o texto aqui reproduzido, que deu origem a toda a polêmica.*

Num momento em que a consciência nacionalista começa a se consolidar e em que a própria vanguarda vê a si mesma como gesto de afirmação do nacional, tal artigo de teor colonialista e paternalista não poderia ter sido menos oportuno. Admitindo a perda do antigo prestígio da Espanha, Guillermo de Torre contrapõe-se ao conceito de latinidade, chamando a atenção para o efeito nocivo da influência francesa na cultura latino-americana: "latinismo daninho" ou "monopólio gálico" são alguns dos adjetivos usados. O crítico espanhol propõe explicitamente uma troca de hegemonias e o retorno ao velho eixo: "Nós sempre tendemos a considerar a área intelectual americana como um prolongamento da área espanhola".

Não houve praticamente nenhuma revista no continente americano que tivesse deixado de protestar. A reação mais violenta veio de Martín Fierro *(n. 42, 10 jul. 1927), que, numa feroz resposta coletiva, une gregos e troianos, escritores de Boedo e de Florida, numa espécie de cruzada antiespanhola. "Produziu-se uma revolta semelhante à que teria suscitado uma proposta de se implantar o vice-reinado", comenta Eduardo González Lanuza*[1]*. Até Borges,*

1. *Los Martinfierristas*, p. 77.

que reconhece o quanto sua formação estética deve aos anos passados em Madri, afirma em artigo publicado em Martín Fierro *(10 jul. 1927):*

> *Madri não nos entende. Uma cidade cujas orquestras não podem ensaiar um tango sem desarmá-lo; uma cidade cujos estômagos não podem assumir uma cachaça brasileira sem adoecer; uma cidade sem outra elaboração intelectual a não ser as* greguerías; *uma cidade cujo Yrigoyen é Primo de Rivera; uma cidade cujos atores não diferenciam um mexicano de um oriental [uruguaio]; uma cidade cuja única invenção é o galicismo – ou pelo menos em nenhum outro lugar falam tanto dele –; uma cidade cujo humorismo está no trocadilho; uma cidade que diz "invejável" para elogiar; como é que vai-nos entender, como é que pode saber da terrível esperança em que nós americanos vivemos?*

Esse número de Martín Fierro, *o quadragésimo segundo, representa a "tesourada em qualquer cordão umbilical" prevista por Girondo no Manifesto* Martín Fierro *e serve como afirmação da "argentinidade" enquanto oposição a uma suposta influência estética madrilena.*

Os outros artigos reproduzidos a seguir, o de La Pluma *de Montevidéu e o de José Carlos Mariátegui, ilustram o tom virulento desencadeado pela insólita proposta de Guillermo de Torre, justamente num momento em que o ditador espanhol Primo de Rivera está no poder e em que a poesia espanhola começa a se renovar com a geração de 27. Mariátegui, que parece ter tomado conhecimento da polêmica através de* Martín Fierro, *analisa a função revolucionária da revista argentina no panorama geral da América Hispânica e faz uma defesa histórica do significado de sua independência:*

> *Somente ao preço da ruptura com a Metrópole, nossa América começou a descobrir sua personalidade e a criar seu destino. Esta emancipação custou-nos uma longa fadiga. Permitiu-nos cumprir livremente uma vasta experiência cosmopolita que nos ajudou a reivindicar e revalorizar o que é mais nosso, o autóctone.*

Madri, Meridiano Intelectual da América Hispânica[2]

Guillermo de Torre

Ao mesmo tempo que no *Diálogo de las Lenguas*[3] vai-se precisando nosso critério com referência à Catalunha e às demais línguas peninsulares, interessa especialmente

2. Publicado em *La Gaceta Literaria* 8 (abr. 1927), e reproduzido em *Repertorio Americano* 9 (set. 1927), pp. 135-143 [Tr. MLP].
3. Referência ao célebre e discutido livro de Juan de Valdés (?-1541), *Diálogo de las Lenguas*, escrito em 1533, onde já há uma proposta de promover a língua espanhola.

à *La Gaceta Literaria* fixar e delimitar sua atitude a respeito do ângulo especificamente americano do nosso objetivo triangular. Afirmado já o nosso iberismo, aludimos agora à América de língua espanhola, à América hispânica, aos interesses intelectuais daquela magna extensão continental em sua relação direta com a Espanha.

Note-se o cuidado com que evitamos escrever o falso e injustificado nome de América Latina. Nome estrangeiro que, algumas vezes por inadvertência, outras por deslize condenável – jogando com interesses que são antagônicos aos nossos –, chegam inclusive a penetrar na Espanha. Salientamos intencionalmente esta questão prévia do nome porque, de sua simples análise e crítica correspondente, hão de brotar algumas das reflexões que hoje nos propomos explanar. Não há, em nossa opinião, outros nomes lícitos e justificados para designar globalmente – de um modo exato que cubra os três fatores fundamentais: a primitiva origem étnica, a identidade lingüística e o seu mais genuíno caráter espiritual – as jovens Repúblicas de fala espanhola, a não ser os de América ibérica, América hispânica ou América espanhola, especialmente ao aludir-se a interesses espirituais, a relações literárias, intelectuais ou de cultura, já que na América de fala espanhola – eis aqui, a rigor, a denominação exata para estes fins, posto que os vínculos mais fortes e persistentes não são os raciais, mas sim os idiomáticos – pode-se afirmar lealmente que todos os melhores valores de ontem e de hoje – históricos, artísticos, de alta significação cultural –, que não sejam espanhóis, serão autóctones, aborígenes, mas, de modo algum, franceses, italianos ou saxões.

Eliminemos, pois, de uma vez por todas do nosso vocabulário os termos espúrios de *América Latina* e de *latino-americanismo*. Aceitá-los entre nós equivaleria a nos tornarmos cúmplices inconscientes das obscuras manobras anexionistas que a França e a Itália vêm realizando em relação à América, sob aparência de latinismo. Estaríamos, em último caso, conformes com esse latinismo – do qual teoricamente somos co-participantes inegáveis – se este aparente laço étnico abrangesse também a Espanha, como é devido. Entretanto, observe-se que, no latinismo intelectual praticado pelas nossas vizinhas européias, a Espanha e os seus mais autênticos expoentes ficam sempre à margem ou desempenhando um papel muito confuso e secundário. O latinismo intelectual contém perigos não menores do que a influência saxônia no plano político. Basta já, portanto, desse latinismo ambíguo e exclusivista! Basta já de tolerar passivamente essa perda do nosso prestígio, esse desvio constante dos interesses intelectuais hispano-americanos para a França.

Diante dos excessos e dos erros do latinismo, diante do monopólio gálico, diante da grande atração que Paris exerce junto aos intelectuais de fala espanhola, tratemos de polarizar a sua atenção, reafirmando o valor da Espanha e o novo estado de espírito que aqui já começa a cristalizar-se em um hispano-americanismo extra-oficial e eficaz. Diante da atração desviada de Paris, assinalemos Madri, em nossa geografia espiritual,

como o ponto meridiano mais exato, como a mais autêntica linha de intersecção entre a América e a Espanha. Madri – ponto convergente do hispano-americanismo equilibrado, não limitador, não coativo, generoso e europeu – em contraposição a Paris – reduto do "latinismo" estrito, parcial, desdenhoso de tudo o que não gire em torno do seu eixo. Madri, ou a compreensão leal – uma vez desaparecidos os nossos receios, contidas as indiscrições americanas – e a fraternidade desinteressada, em contraposição a Paris, ou a acolhida marginal e a lenta captação neutralizadora...

Eis aqui as profundas e essenciais diferenças de conduta que separam o latinismo e o pan-americanismo do hispano-americanismo. Enquanto os dois primeiros significam, em termos gerais mas exatos, o predomínio da França ou dos Estados Unidos, este último não representa a hegemonia de nenhum povo de fala espanhola, mas a igualdade de todos. Tanto na esfera política e social, quanto no plano estritamente intelectual. O que vale mais, o que preferem os jovens espíritos da América hispânica? Ser absorvidos pelo feitiço de uma fácil captação francesa, que chega até a anular e neutralizar as suas melhores virtudes nativas, deixando-os à margem da autêntica vida nacional, ou sentir-se identificados com a atmosfera vital da Espanha, que não diminui nem anula a sua personalidade, mas que antes a exalta e revigora em suas melhores expressões?

É chegado pois o momento de manifestar claramente o nosso critério. Já não podemos contemplar indiferentemente essa constante captação latinista das juventudes de fala espanhola, esse numeroso desfile de estudantes, escritores e artistas em direção à França e à Itália, escolhendo tais países como centro das suas atividades, sem sequer dignar-se a tocar em um porto espanhol, ou considerando, quando muito, o nosso país como campo de turismo pitoresco. Daí a necessidade urgente de propor e exaltar Madri como o meridiano intelectual da América hispânica. Em nossa opinião, as novas gerações de estudantes e intelectuais deveriam romper a corrente errônea dos seus antepassados, apressando-se a penetrar na atmosfera intelectual da Espanha, seguros de que aqui podem achar, não somente uma cordial acolhida, mas até merecer uma atenção autêntica – mais desinteressada e eficaz do que a que encontram, por exemplo, em Paris, representada por meia dúzia de hábeis aproveitadores do *latinismo*.

Que o nosso hispano-americanismo, que o critério de *La Gaceta Literaria*, nesse ponto cardinal de vitalidade expansiva, é absolutamente puro e generoso e não implica hegemonia política ou intelectual de nenhuma espécie, fica evidenciado pelo fato de que nós sempre tendemos a considerar a área intelectual americana como um prolongamento da área espanhola. E isso, não por um propósito anexionista condenável, mas pelo desejo de eliminar fronteiras, de não estabelecer distinções, de agrupar sob o mesmo denominador comum de consideração idêntica toda a produção intelectual na mesma língua; pelo desejo de anular diferenças avaliadoras, julgando com o mesmo espírito pessoas e obras aquém e além Atlântico.

Este nivelamento de relações de países e culturas heterogêneas tem mais importância e transcendência, é mais revolucionário do que parece à primeira vista. Pois pressupõe a retificação de um estado de coisas e a instauração de um novo espírito amistoso entre dois mundos fraternos. Para que nos enganarmos? Como somos jovens e nos dirigimos aos jovens espíritos hispano-americanos, melhor do que acorrer às habituais e diplomáticas perífrases é nos falarmos com valentia e às claras. Cremos que os nossos amigos do outro lado do Atlântico nos agradecerão uma formulação sincera desta vitalíssima questão, que somente hoje temos espaço para esboçar. Pois bem, digamo-lo claramente: até há pouco tempo a produção intelectual hispano-americana não somente era pouco conhecida entre nós – já que nenhuma publicação anterior a *La Gaceta Literaria* recolhia suas novidades em dia – como também sofria até certo descrédito. A que atribuir isso? Pois a outra coisa, em grande parte, que não aos efeitos contraproducentes usados especificamente no setor literário pelos torpes excessos do hispano-americanismo infausto, que veio prevalecendo até há pouco. Banquetes e *cachupinadas*[4], tremular de bandeiras, fogos de artifício retórico e disparos de magnésio haviam afastado a Espanha – a Espanha intelectual, mais jovem e exigente – da América, nos seus valores contemporâneos, em vez de aproximá-los de nós.

Ademais, de que serviu tamanho estrondo verbalista? Qual foi, na prática, a sua utilidade imediata, se a nossa exportação de livros e revistas para a América é muito escassa, em relação às cifras que deveria alcançar, se o livro espanhol, na maior parte da América do Sul, não pode competir em preços com o livro francês e italiano; e se, por outro lado, a reciprocidade não existe? Isto é, que continua ocorrendo o fato de não ser possível encontrar nas livrarias espanholas, a não ser por acaso, livros e revistas da América.

Eis aqui alguns dos pontos concretos cuja resolução é urgente. Se a nossa idéia prevalecer, se ao terminar com o latinismo daninho, fizermos de Madri o meridiano da América hispânica e atrairmos para a Espanha interesses legítimos que nos correspondem, hoje desviados, teremos dado um passo definitivo para tornar real e positiva a leal aproximação da América hispânica, dos seus homens e dos seus livros.

4. Reunião popular onde se dança e se fazem jogos.

O Meridiano Intelectual da América[5]

[Alberto Zum Felde]

A *Gaceta Literaria* de Madri – periódico muito interessante, que todos os americanos lemos com grande simpatia – cometeu a besteira de declarar, em nota editorial de um dos seus últimos números, que "por Madri passa o Meridiano intelectual da América hispânica...", dando a entender, com isso, sem dissimulações nem cortesias de espécie alguma, que a elite intelectual espanhola que se move na órbita de *La Gaceta* dirige, provavelmente das suas próprias colunas, a vida espiritual destas terras, sendo o árbitro metropolitano de todas as suas valorações, tanto ideológicas quanto estéticas.

Não suspeitávamos – talvez pecamos por ingênuos – que, por trás do gesto largo e fraterno com que *La Gaceta* acolhia as manifestações mais avançadas da literatura americana no momento atual, se ocultava a velha pretensão de uma reconquista colonial, e escondia-se a vaidade de querer devolver a Madri a categoria de Metrópole do mundo de fala hispânica; porque a atitude de *La Gaceta*, agora que tirou a máscara, significa nada mais nada menos do que uma nova pretensão do ingênuo imperialismo hispanizante, o qual, deslocado por impotência material do terreno político, refugiou-se ilusoriamente no terreno cultural.

Dessa recalcitrante pretensão dos velhos políticos e acadêmicos espanhóis já estávamos curados, e não a levávamos em conta, considerando que era um inofensivo consolo do malparado orgulho espanhol.

Há pouco, sorríamos lendo a declaração de um desses velhos políticos acadêmicos – que sempre imaginamos bonachões e chulos como o boticário de *La Verbena de la Paloma...* – o Sr. Vázquez de Mella: "O Futuro da Espanha está na América. A Espanha deve dedicar-se a formar um agrupamento das nações ibero-americanas, compreendendo Portugal, e apresentar-se assim forte à cabeça desse conjunto, diante dos povos da Europa. Então recobrará seu poder".

Quem nos diria que – há pouco – íamos encontrar essa mesma ingênua e néscia pretensão, debaixo do ultraísmo de *La Gaceta*, manifestada na linguagem metafórica e quinta-essencial da geração "pós-guerra"!...

De uma geração a outra, nada se modificou, além das metáforas... Os jovens "vanguardistas" de 1927 continuam pensando, a respeito da América, como os enfáticos velhotes de ontem?... Nada aprenderam, nada esqueceram? O tão avisado Guillermo de Torre – a quem é atribuída a franqueza – não teve conhecimento de que, já faz tempo que

5. Publicado em *La Pluma* 1 (ago. 1927), pp. 10-11 [Tr. MLP].

nós, os americanos – e especialmente os americanos do Prata – estabalecemos relações diretas com a Europa, sem necessidade de passar pelas alfândegas dos Pireneus?

Isso, com respeito às novas correntes do pensamento e da arte que, engendradas no seio da cultura européia – na França, na Alemanha –, percorrem todo o mundo ocidental com tal impulso renovador que até conseguiram penetrar na dura e refratária Espanha, graças – é justo reconhecê-lo e felicitá-los por isso – aos jovens que se agrupam em torno de *La Gaceta*, da *Revista de Occidente* e de outros órgãos menores.

Está bem que a geração espanhola de 1927 se sinta satisfeita de ter aberto as fronteiras da Espanha ao movimento renovador do pós-guerra e de ter assimilado os novos modos de sentir, pensar e fazer do nosso tempo. Mas disso a se envaidecerem tanto, a ponto de se acreditarem árbitros e tutores da América... interpõe-se o curto passo que separa o sublime do ridículo.

Convém que *La Gaceta* se cientifique – a fim de evitar equívocos daqui por diante – de que aqui não consideramos que a Espanha seja capaz neste momento – como não o foi em todo o século passado – de exercer, sobre a mentalidade americana, a hegemonia magisterial que na Espanha imaginam.

Não esqueçam nossos amigos espanhóis que, além dos Pireneus, está a França e está a Europa Central, zonas onde a atividade do Espírito, em todas as ordens da cultura, oferece à jovem América valores de muito maior categoria e temas de estudo mais ricos e originais.

O que a Espanha possui está bem para a Espanha; como o que nós, os americanos, possuímos está bem para nós. Mas, pretensões magisteriais e diretivas, não!

Que *La Gaceta* tire da cabeça essa ilusão de imperialismo cultural em relação ao Prata. A América tem entidade própria e distinta da da Espanha. São outros os nossos problemas, outras as nossas coordenadas mentais, outra a nossa posição histórica. Cabe, entretanto, comunidade ideal em muitas coisas. Mas essa comunidade somente poderá ser afiançada no respeito mútuo pelas soberanias. E, sobretudo, ser discretos.

Desejamos manter e intensificar ainda mais as nossas relações intelectuais com a Espanha. Mas, se a Espanha persistisse nesse empenho vão de hegemonia cultural, a América se veria obrigada a adotar uma política intelectual de distanciamento a esse respeito. A fim de evitar caso tão lamentável, convidamos *La Gaceta Literaria* de Madri a retirar as imprudentes palavras.

A Batalha de Martín Fierro[6]

José Carlos Mariátegui

A terminante negativa com que *Martín Fierro* respondeu em matéria assinada por Rojas Paz, Molinari, Borges, Pereda Valdés, Olivari, Ortelli e mais alguns de seus colaboradores a um extemporâneo convite de *La Gaceta Literaria* de Madri, renova minha simpatia por este aguerrido grupo de escritores argentinos e seu ativo periódico. Há três anos, Oliverio Girondo – trazido a Lima por seu afã de andarilho e como embaixador da nova geração argentina – deu-me a conhecer os primeiros números do intrépido quinzenário, que desde então leio sem outras tréguas que aquelas decorrentes das distrações do serviço postal[7].

A sinceridade obriga-me a dizer que *Martín Fierro* me parecia, nos últimos números, menos ousado e valente do que naqueles que conquistaram o meu carinho. Eu notava um certo aburguesamento, apesar da juvenil arrogância que sempre encontrava nas suas colunas polêmicas. (O espírito burguês tem muitos desdobramentos capciosos.) *Martín Fierro*, a meu ver, caía no freqüente equívoco de tomar por sintomas de revolução os que são, antes, sintomas de decadência. Por exemplo, quando, a propósito de Beethoven, afirmou: "devemos defender nossa pequenez contra os gigantes, se preciso for", adotou a atitude conformista, isto é, burguesa, dos que, obedecendo a uma necessidade espiritual da velha ordem política e econômica, repudiam, iconoclastas, o passado em nome de um reverente acatamento ao presente. O ambicioso *futurismo* de outros dias degenera assim num pretensioso presentismo, inclinado a toda espécie de indulgências com os mais medíocres frutos artísticos, se os identifica e cataloga como frutos da estação.

A função de *Martín Fierro* na vida literária e artística da Argentina, e em geral da América hispânica, tem sido, sem dúvida, uma função revolucionária. Mas tenderia a se tornar conservadora se a satisfação de haver substituído os valores e conceitos de ontem pelos de hoje produzisse uma perigosa e megalômana superestimação destes. *Martín Fierro*, por outro lado, reivindicou, contra a opinião europeizante e acadêmica dos seus mestres, uma valorização do passado. A esta saudável raiz deve uma boa parte da sua vitalidade. Seu diretor, Evar Méndez, lembra oportunamente num ponderado balanço de sua obra publicado na *Exposición de la Actual Poesía Argentina* de P. J. Vignale e César

6. Publicado em *Variedades*, 24 set. 1927, e reproduzido em José Carlos Mariátegui, *Temas de Nuestra América* [Tr. AMMC, MLB].

7. Por ocasião da passagem de Oliverio Girondo por Lima, Mariátegui escreve uma resenha publicada originalmente em *Variedades*, Lima, 15 ago. 1925. Reproduzida em Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, pp. 175-177.

Tiempo (Editorial Minerva, Buenos Aires, 1927): "*Martín Fierro* – escreve Evar Méndez – tem por nome o de um poema que é a mais típica criação da alma de nosso povo. Sobre essa clássica base, esse sólido fundamento – nada poderia impedi-lo –, edificamos aspirações com capacidade de toda altura".

O ativo de *Martín Fierro* está formado por todos os combates que desencadeou obedecendo à sua tradição, que é tradição de luta. E que, por brotar da "mais típica criação" da alma popular argentina, não pode concordar com um conceito anti-social da arte e muito menos com uma preguiçosa abdicação da cultura diante das correntes da moda. O passivo está composto, em parte, pelas inúmeras páginas dedicadas, por exemplo, a Valery Larbaud que, julgado por estes reiterados testemunhos de admiração, poderia ocupar, na atenção do público, mais espaço do que Pirandello. Evar Méndez está certo quando, recapitulando a experiência *martinfierrista*, afirma o seguinte: "A juventude aprendeu de novo a combater; a crise de opinião e de crítica foi superada; os escritores jovens adquiriram a concepção da sua entidade e da sua responsabilidade".

Por tudo isso compraz-me, em alto grau, o veemente protesto dos escritores de *Martín Fierro* contra a anacrônica pretensão de *La Gaceta Literaria* de que se reconheça Madri como "meridiano intelectual da América espanhola". Esta atitude nos mantém vigilantes, acordados e combativos diante de qualquer tentativa de restauração conservadora. Contra a tardia reivindicação espanhola, devemos levantar todos os escritores e artistas da nova geração hispano-americana.

Borges tem plena razão ao afirmar que Madri não nos entende. Somente ao preço da ruptura com a Metrópole, nossa América começou a descobrir sua personalidade e a criar o seu destino. Esta emancipação custou-nos uma longa fadiga. Permitiu-nos cumprir livremente uma vasta experiência cosmopolita que nos ajudou a reivindicar e revalorizar o que é mais nosso, o autóctone. Propusemo-nos realizar empreendimentos mais ambiciosos do que o de nos enfeudarmos novamente à Espanha.

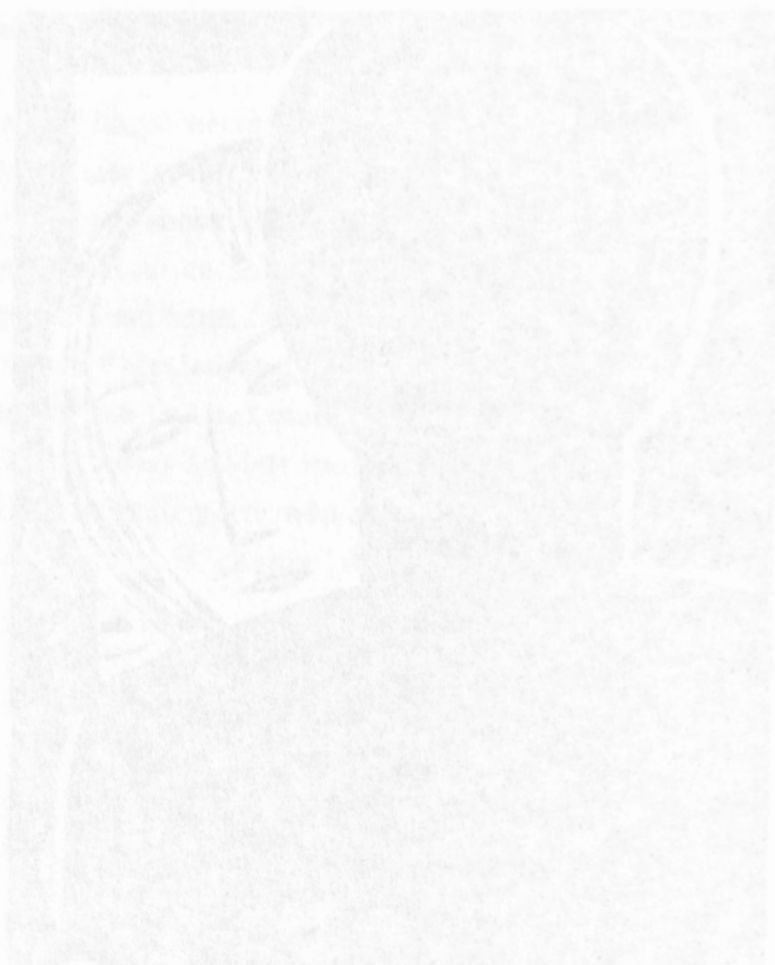
A hora, por outro lado, não é propícia para que Madri solicite seu reconhecimento como Metrópole espiritual da América espanhola. A Espanha não saiu ainda completamente da Idade Média. Pior ainda: por culpa de sua dinastia bourbônica obstina-se em voltar a ela. Para nossos povos em crescimento não representa, sequer, o fenômeno capitalista. Carece, por conseguinte, de títulos para reconquistar-nos espiritualmente. Aquilo que a Espanha tem de mais valioso – D. Miguel de Unamuno – encontra-se fora da Espanha. Sob a ditadura de Primo de Rivera é inconcebivelmente oportuno convidar-nos a reconhecer a autoridade suprema de Madri. O "meridiano intelectual da América espanhola" não pode estar à mercê de uma ditadura reacionária. Na cidade que aspira a nos coordenar e nos dirigir intelectualmente precisamos encontrar, se não espírito revolucionário, ao menos tradição liberal. Ignora *La Gaceta Literaria* que o general Primo de Rivera negou liberdade de palavra ao professor argentino Mario

Sáenz e que invariavelmente a negará a todo aquele que leve à Espanha a representação do pensamento da América?

Nossos povos carecem ainda da vinculação necessária para coincidir numa única sede. A América espanhola é ainda uma coisa inorgânica, mas o ideal da nova geração é, precisamente, dar-lhe unidade. A princípio estabelecemos, entre os que pensam e sentem de maneira semelhante, uma comunicação fecunda. Sabemos que nenhuma capital pode impor artificialmente sua hegemonia a um Continente. Os campos de gravitação do espírito hispano-americano são, por força, ao norte México, ao sul Buenos Aires. O México está fisicamente um pouco fechado e distante. Buenos Aires, mais ligada aos demais centros da América do Sul, reúne mais condições materiais de Metrópole. Já é um grande mercado literário. Um "meridiano intelectual", em grande parte, não é outra coisa.

Martín Fierro, em todo caso, tem muito mais "chance" de acertar do que *La Gaceta Literaria.*

identidades

Página anterior: Lasar Segall, "Casal do Mangue", 1929.

A Raça Cósmica

• José Vasconcelos, *A Raça Cósmica* (1925)

José Vasconcelos (1882-1959) foi uma das figuras mais controvertidas do panorama cultural mexicano dos anos 1920. Autor prolífico, ele é mais conhecido por La Raza Cósmica *(1925), um dos livros de maior difusão na época, no qual desenvolve a teoria da miscigenação das raças na América Latina. No Brasil, suas idéias encontraram grande receptividade no pensamento de Plínio Salgado e no de Graça Aranha. Contudo, é apenas no prólogo ao livro que Vasconcelos elabora seus conceitos sobre a raça cósmica; os capítulos seguintes são uma espécie de diário de viagem pela América do Sul.*

Em 1922, Vasconcelos é incumbido pelo presidente Álvaro Obregón de chefiar a delegação que representaria oficialmente seu país nas comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Além das cerimônias oficiais no Rio de Janeiro, em que o governo mexicano oferta ao Brasil uma réplica da estátua de Cuauhtemoc, Vasconcelos visita São Paulo por duas vezes. Embora tenha se encontrado com inúmeras personalidades, não chegou a conhecer nenhum participante da Semana da Arte Moderna. Também viaja a Santos, Belo Horizonte, Ouro Preto, Juiz de Fora e Foz do Iguaçu. A seguir, a delegação mexicana (da qual fazem parte o poeta Carlos Pellicer e o pensador Pedro Henríquez Ureña) vai à Argentina, a fim de participar da cerimônia de posse do presidente Marcelo T. de Alvear, sucessor de Hipólito Yrigoyen.

O extraordinário êxito da viagem não se limitou aos circuitos oficiais. Os meios universitários locais foram bastante receptivos às idéias vasconcelianas, especialmente na Argentina, onde, quatro anos antes, em 1918, fora efetuada uma grande reforma universitária de repercussão continental. Esse périplo sul-americano, no qual também estão incluídos o Uruguai e o Chile, servirá a Vasconcelos de pano de fundo para a formulação de suas idéias sobre a mestiçagem no continente.

Sob forte influência nietzschiana, Vasconcelos sonha com a fusão étnica dos opostos, uma espécie de quinta raça, superior e melhorada em relação às anteriores, redentora das vicissitudes do continente latino-americano:

O objetivo do continente novo e antigo é muito mais importante. Sua predestinação obedece ao desígnio de constituir o berço de uma quinta raça na qual se fundirão todos os povos, para substituir os quatro que isoladamente têm forjado a história [negro, índio, mongol, branco]. No solo da América a dispersão terá o seu fim, lá se consumará a unidade pelo triunfo do amor fecundo, e a superação de todas as estirpes. E se engendrará de tal sorte o tipo [de] síntese que há de juntar os tesouros da História, para dar expressão ao anseio total do mundo[1].

*De modo similar ao ideário antropofágico de Oswald de Andrade, as idéias vasconcelianas desembocam no messianismo e no reino da utopia. Mas, à diferença de Oswald, que retomaria seu pensamento na idade madura (*A Crise da Filosofia Messiânica*), Vasconcelos só elabora seus princípios de unificação étnica em* Indología: Una Interpretación de la Cultura Iberoamericana Contemporánea *(1927), livro posterior a* La Raza Cósmica *(1925).*

Esse cadinho de identidades diversas serviria de reação contra o poder do branco instalado na América Latina desde a época da conquista. Embora Vasconcelos tenha residido nos Estados Unidos em duas ocasiões – no exílio de 1916 a 1919, e voluntariamente de 1926 a 1928 –, sua retórica é visceralmente antinorte-americana. É no repúdio aos Estados Unidos que ele encontra o motivo para o amálgama das raças. Assim, seu discurso anticolonialista alia-se ao pensamento da época de Mariátegui, Víctor Haya de la Torre e José Ingenieros. Embora não acredite na melhora das classes sociais por meio de algum processo revolucionário (provavelmente devido à desilusão com a Revolução Mexicana de 1910), Vasconcelos não deixa de observar que "clero, latifúndio e exército [são] as três maldições da América espanhola"[2]*. De alguma maneira, Vasconcelos faz eco ao pensamento do peruano Manuel González Prada, que anos antes denunciara a "trindade embrutecedora" do juiz de paz, do governador e do pároco*[3]*. A visão de Vasconcelos é idealista e arraigadamente cristã: "O cristianismo predicou o amor como base das relações humanas e agora se começa a perceber que apenas o amor é capaz de produzir uma Humanidade excelsa"*[4].

Após apresentar a teoria da formação da raça, Vasconcelos passa a desenvolver os princípios da ocupação do meio, e é nos trópicos que ele descobre o locus *privilegiado para a evolução do povo cósmico. Vasconcelos apregoa "a conquista do trópico por meio dos recursos científicos", lembrando um pouco a retórica do bárbaro tecnicizado de Keyserling, muito em voga na época, e bem aproveitado por Oswald de Andrade na elaboração do projeto do* homo antropofagus.

1. *La Raza Cósmica*, p. 15.
2. *Idem*, p. 142.
3. "Nuestros Indios", em *Páginas Libres. Horas de Lucha*, pp. 332-342.
4. *La Raza Cósmica*, p. 35.

O impressionismo dos pressupostos de Vasconcelos o leva a salpicar o livro com afirmações claramente racistas[5]: *"[...] não é justo que um povo como o chinês, multiplicando-se como camundongos sob o santo conselho da moral confuciana, venha a degradar a condição humana [...]", ou "tampouco é fácil convencer ao saxão que se o amarelo ou o negro têm a sua catinga, também o branco a tem para o estranho, embora nós não o percebamos"*[6]. *Certas asserções, se retiradas do contexto, poderiam ser confundidas com trechos de propaganda nazista: "A espécie inteira mudará de tipo físico e de temperamento, prevalecerão os instintos superiores, e perdurarão, como em síntese feliz, os elementos da formosura, que hoje estão repartidos entre os diversos povos"*[7].

Aliás, uma das etapas mais sinistras e menos comentadas de José Vasconcelos é o período em que dirigiu a revista Timón, *em 1940, divulgando ostensivamente a ideologia nazista. Itzhak Bar Lewaw, em* La Revista "Timón" y José Vasconcelos (p. 20), *considera que* "Timón *reproduz – na qualidade de porta-voz não oficial do governo alemão – tudo aquilo que rege a máquina propagandística de Goebbels".*

A herança sarmientina é muito forte no pensamento de José Vasconcelos, que nunca se cansou de elogiá-lo. Nos países visitados, quase sem exceção, Vasconcelos percebe um avançado processo civilizatório, sempre em detrimento da "barbárie" mexicana. Até o Brasil, afirma com admiração, "é um país em que todo mundo é instruído".

Poucos anos mais tarde, o autor do autobiográfico El Ulises Criollo, *ao assumir o primeiro Ministério da Cultura do México, empreende a maior reforma do sistema educacional realizada naquele país. Lutou implacavelmente contra o analfabetismo, criou escolas, formou professores, apoiou empresas editoriais e promoveu incondicionalmente autores e artistas da época. Durante a gestão de Vasconcelos, de 1921 a 1924, Diego Rivera e a escola muralista receberam todo o apoio governamental. O momento mais controvertido de sua carreira política ocorre em 1929, ano em que é derrotado como candidato à presidência da nação. A história dos comícios de sua campanha está tingida de violência e sangue, e a fraude nas*

5. Surpreendentemente, Mariátegui, um ardoroso defensor da causa indígena, escorrega grosseiramente no preconceito racial ao tratar da questão da mestiçagem nos *Siete Ensayos* (p. 282): "A contribuição do negro, vendido como escravo, quase como mercadoria, resulta ainda mais nula e negativa. O negro trouxe sua sensualidade, sua superstição, seu primitivismo. Não estava em condições de contribuir para a criação de uma cultura, porém a estorvou com o cru e vívido influxo de sua barbárie". Embora pareça paradoxal, e possivelmente influenciado pelas teorias vasconcelianas da "raça cósmica", Mariátegui lamenta que este processo não tenha ocorrido no Peru, onde os indígenas representam uma raça e uma classe social distintas da sociedade branca: "Aqui a síntese ainda não existe. Os elementos da nacionalidade em elaboração não puderam ainda fundir-se ou soldar-se. A densa camada indígena mantém-se quase totalmente estranha ao processo de formação dessa peruanidade [...]".
6. *La Raza Cósmica*, p. 17.
7. *Idem*, p. 25.

apurações é um dos maiores escândalos eleitorais da história do México. Vasconcelos nunca mais iria recuperar o prestígio e o poder que adquirira nos anos 1920.

José Joaquín Blanco, um dos melhores estudiosos da trajetória ideológica de José Vasconcelos, assim resume o ideário de A Raça Cósmica*:*

> *Vasconcelos reviveu o darwinismo social e o "redimiu": ao invés de justificar a pureza de uma raça fechada e dominante, fez proclamar a abolição das raças por meio de uma mestiçagem universal que conduziria à Unidade Humana étnica e cultural. A mestiçagem era a síntese feliz de todas as possibilidades genéticas e culturais da espécie.*
>
> *Depois alegou, com dados da época, a antigüidade do homem americano a fim de fundamentar seu direito a incorporar-se à história e ao humanismo universais como um igual, já não como inferior ou periférico. Daí arrancou com velocidade sinfônica. A América era o continente da síntese, reunindo e conciliando todas as possibilidades geológicas, étnicas, culturais e estéticas do planeta. A América não era a periferia, mas o centro; não a pré-história, mas o porvir; não o direito, mas o paradigma humanista do mundo: na América haveriam de se dirimir as divisões humanas (nacionalismos, religiões, raças, classes) em um monismo cósmico.*
>
> *Essa profecia devia levar-se a cabo mediante o progresso científico e técnico (que acabaria com as necessidades materiais dos homens e facilitaria sua comunicação e transporte), guiado por uma educação que aniquilaria os preconceitos e antagonismos. Assim, sobre as contingências da maldade e da história, se conseguiria um mundo regido pela estética purificadora e feliz. O ideal seria real, terreno o edênico, cotidiano a utopia*[8].

8. *Se Llamaba Vasconcelos*, p. 137.

A Raça Cósmica[9]

José Vasconcelos

[...]

Apesar desta firme coesão diante de um inimigo invasor, a nossa guerra de Independência viu-se minorada pelo provincialismo e pela ausência de planos transcendentais. A raça que havia sonhado com o império do mundo – os supostos descendentes da glória romana – caiu na pueril satisfação de criar naçõezinhas e soberanias de principado, encorajadas por almas que em cada cordilheira viam um muro e não uma cúspide. Com glórias balcânicas sonharam os nossos emancipadores, com a ilustre exceção de [Simón] Bolívar, de [José Ramón] Sucre e de [Alejandro] Petión, o negro, e de meia dúzia mais, no máximo. Mas os outros, obcecados pelo conceito local e envolvidos numa confusa fraseologia pseudo-revolucionária, somente se ocuparam de minorar um conflito que poderia ter sido o princípio do despertar de um continente. Dividir, despedaçar o sonho de um grande poderio latino, tal parecia ser o propósito de certos práticos ignorantes que colaboraram na Independência, e que dentro desse movimento merecem lugar de honra; mas não souberam, não quiseram nem ouvir as advertências geniais de Bolívar.

Claro que em todo processo social há que se levar em conta as causas profundas, inevitáveis, que determinam um dado momento. A nossa geografia, por exemplo, era e continua sendo um obstáculo para a união; mas, se hemos de dominá-lo, será necessário que antes ponhamos o espírito em ordem, depurando as idéias e apontando orientações precisas. Enquanto não conseguirmos corrigir os conceitos, não será possível operarmos sobre o meio físico de forma a torná-lo útil para o nosso propósito.

No México, por exemplo, com exceção de Mina, quase ninguém pensou nos interesses do continente; pior ainda, o patriotismo vernáculo esteve ensinando, durante um século, que triunfamos sobre a Espanha graças ao valor indomável dos nossos soldados, e quase nem se mencionam as Cortes de Cádis, nem a sublevação contra Napoleão, que eletrizou a raça, nem as vitórias e martírios dos povos irmãos do continente. Este pecado, comum a cada uma das nossas pátrias, é resultado de épocas em que a História é escrita para exaltar os déspotas. Então a patriotada não se conforma em apresentar os seus heróis como unidades de um movimento continental, e os apresenta como autônomos, sem se dar conta de que ao proceder desta maneira rebaixa-os em vez de engrandecê-los.

Explicam-se também essas aberrações porque o elemento indígena não se havia misturado – não se misturou ainda na sua totalidade – ao sangue espanhol; mas esta discórdia é mais aparente do que real. Fale-se ao mais exaltado indianista sobre a conveniência de

9. Publicado em *La Raza Cósmica*, pp. 11-15 [Tr. MLP].

nos adaptarmos à latinidade e não fará o menor reparo; diga-se-lhe que a nossa cultura é espanhola e imediatamente formulará objeções. Subsiste o vestígio do sangue derramado: vestígio maldito que os séculos não apagam, mas que o perigo comum deve anular. E não há outro recurso. Os próprios índios puros estão espanholizados, estão latinizados, assim como está latinizado o ambiente. O que quer que se diga, os vermelhos, os ilustres atlantes dos quais vem o índio, adormeceram há milhares de anos para não despertar. Na História não há retornos, porque toda ela é transformação e novidade. Nenhuma raça volta; cada uma delas estabelece a sua missão, cumpre-a e parte. Esta verdade impera tanto nos tempos bíblicos quanto nos nossos; todos os historiadores antigos a formularam. Os dias dos brancos puros – os vencedores de hoje – estão tão contados como estiveram os dos seus antecessores. Ao cumprirem o seu destino de mecanizar o mundo, eles mesmos estabeleceram, sem o saber, as bases de um período novo, o período da fusão e da mescla de todos os povos. O índio não tem outra porta para o futuro que não a porta da cultura moderna, nem outro caminho que não o caminho já desbravado da civilização latina. Também o branco terá que abandonar o seu orgulho, e procurará progresso e redenção posterior na alma dos seus irmãos das outras castas, e se confundirá e se aperfeiçoará em cada uma das variedades superiores da espécie, em cada uma das modalidades que tornam múltipla a revelação e mais poderoso o gênio.

No processo da nossa missão étnica, a guerra de emancipação da Espanha significa uma crise perigosa[10]. Não quero dizer com isto que a guerra não deveria ter sido feita nem que não deveria ter triunfado. Em determinadas épocas o fim transcendente tem que ser adiado; a raça espera, enquanto a pátria urge, e a pátria é o presente imediato e indispensável. Era impossível continuar dependendo de um centro que de tropeço em tropeço e de fracasso em fracasso fora descendo até cair nas mãos desonradas de um Fernando VII. Poder-se-ia ter tratado com as Cortes de Cádis para organizar uma livre Federação Castelhana; não se podia responder à monarquia a não ser derrotando os seus enviados. Neste ponto a visão de Mina foi cabal: implantar a liberdade no novo mundo e aniquilar depois a monarquia na Espanha. Já que a imbecilidade da época impediu que se cumprisse esse genial desígnio, procuremos ao menos tê-lo presente. Reconheçamos que foi uma desgraça não termos agido com a coesão que demonstraram os do Norte – a raça prodigiosa, a qual costumamos cobrir de impropérios, somente porque ganhou de nós cada disputa da luta secular. Ela triunfa porque junta as suas capacidades práticas à visão clara de um grande destino. Conserva presente a intuição de uma missão histórica definida, enquanto nós nos perdemos no labirinto de quimeras verbais. Parece que é o próprio Deus quem conduz os passos do saxonismo, enquanto

10. A Guerra de Independência da Espanha, visando à expulsão do inimigo francês, estende-se de 1808 a 1813.

nos matamos pelo dogma ou nos proclamamos ateus. Como esses fortes construtores de impérios devem rir dos nossos desplantes e vaidades latinas! Eles não têm na mente o lastro ciceroniano da fraseologia, nem no sangue os instintos contraditórios da mistura de raças diferentes; *mas cometeram o pecado de destruir essas raças, enquanto nós as assimilamos, e isto nos dá direitos novos e esperança de uma missão sem precedente na História.*

Daí que os tropeços adversos não nos inclinem a claudicar; sentimos vagamente que hão de servir para descobrirmos o nosso caminho. Precisamente nas diferenças encontramos o caminho; se apenas imitarmos, perderemos; se descobrirmos, se criarmos, triunfaremos. A vantagem da nossa tradição é que ela possui maior facilidade de simpatia com os estranhos. Isso implica que a nossa civilização, com todos os seus defeitos, pode ser a escolhida para assimilar e converter todos os homens em um novo tipo. Nela se prepara dessa maneira a trama, o múltiplo e rico plasma da Humanidade futura. Começa-se a advertir este mandato da História nessa abundância de amor que permitiu aos espanhóis criar raça nova com o índio e com o negro; prodigalizando a estirpe branca através do soldado que engendrava família indígena e a cultura do Ocidente por meio da doutrina e o exemplo dos missionários que colocaram o índio em condições de penetrar na nova etapa, a etapa do mundo Uno. A colonização espanhola criou mestiçagem; isso delimita o seu caráter, fixa a sua responsabilidade e define o seu futuro. O inglês continuou cruzando-se somente com o branco e exterminou o indígena; continua exterminando-o na surda luta econômica, mais eficaz do que a conquista armada. Isso prova a sua limitação e é indício da sua decadência. Equivale, *grosso modo*, aos casamentos incestuosos dos Faraós, que minaram a virtude daquela raça, e contradiz o fim ulterior da História, que é conseguir a fusão dos povos e das culturas. Fazer um mundo inglês; exterminar os vermelhos, para que em toda a América se renove o norte da Europa, feito de brancos puros, não é mais do que repetir o processo vitorioso de uma raça vencedora. Isso já foi feito pelos vermelhos; já o fizeram ou o tentaram todas as raças fortes e homogêneas; mas isso não resolve o problema humano; não foi para um objetivo tão diminuto que a América se preservou durante cinco mil anos. O objetivo do continente novo e antigo é muito mais importante. Sua predestinação obedece ao desígnio de constituir o berço de uma quinta raça na qual se fundirão todos os povos, para substituir aqueles quatro que isoladamente têm forjado a História. No solo da América a dispersão terá o seu fim, lá se consumará a unidade pelo triunfo do amor fecundo, e a superação de todas as estirpes.

E se engendrará de tal maneira o tipo-síntese que há de juntar os tesouros da História para dar expressão ao anseio total do mundo.

[...]

Brasilidade

• Monteiro Lobato, "Urupês" (1914) • Paulo Prado, "O Reino da Mestiçagem" (1928) • Mário de Andrade, "Prefácio para *Macunaíma*" (1926) • Sérgio Buarque de Holanda, "O Homem Cordial" (1936)

DEVIDO À confluência das raças índia, negra e européia ao longo de sua história, e ao alto índice de miscigenação ocorrido desde o início da colonização, a tentativa de definir uma identidade nacional brasileira desembocou em problemas muito específicos, que sempre e inevitavelmente passaram por discussões de teor étnico. Teorias racistas e de determinismo biológico e geográfico importadas da Europa (Agassiz, Gobineau e outros) deram margem a explicações altamente preconceituosas do estado de subdesenvolvimento da cultura brasileira. Nesse contexto, merecem destaque as idéias de Sílvio Romero que, embora elaboradas e divulgadas no final do século XIX, exerceram grande influência no pensamento de muitos modernistas.

O etnógrafo e crítico literário sergipano pode ser considerado um precursor da ideologia da mestiçagem, antecipando em mais de quatro décadas à teoria da "raça cósmica" de José Vasconcelos. Já em 1880, Sílvio Romero propõe a fusão das diferentes raças como maneira original de definir uma identidade nacional: "Quando falo no mestiço não quero me referir somente ao mestiço fisiológico – o mulato *–; refiro-me a todos os filhos da colônia, todos os crioulos, que o eram num sentido lato"*[1]*. Sílvio Romero tem também o mérito de ser um dos primeiros a chamar a atenção, em 1888, para o descaso com que eram consideradas as culturas africanas no Brasil:*

> *É uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado de nossos trabalhos ao estudo das línguas e das religiões africanas, nós que temos material em casa, que temos a África em nossas* cozinhas, *como a América em nossas* selvas, *e a Europa em nossos* salões, *nada havemos produzido neste sentido!*[2]

1. "Mestiçagem e Literatura Nacional. Gregório de Matos", p. 55.
2. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil (1870-1880)*, p. 34.

Embora reconhecido pelo caráter pioneiro de suas idéias sobre a mestiçagem, prevalece em Sílvio Romero uma preconceituosa ideologia ariana, na sua europeizante visão da superioridade do branco e na perspectiva de uma redenção étnica pelo gradual embranquecimento da raça: "O tipo branco irá tomando a preponderância, até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, e de outro a imigração européia"[3]. *A década de 1930 sofrerá influência direta dos seus trabalhos, especialmente no pensamento de Gilberto Freyre. Mas apenas com Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. – desvinculados já do pensamento de Sílvio Romero – seria proposta uma visão mais científica, imparcial e próxima da realidade.*

No início do século XX, um dos primeiros nomes a ser considerado, no que diz respeito à definição de um "caráter brasileiro", é o de Monteiro Lobato. Na modorrenta São Paulo de 1918, a publicação de Urupês *provoca uma verdadeira comoção nos círculos literários. Embora, nos anos 1920, o nacionalismo xenófobo do criador de Jeca Tatu o impeça de se filiar ao grupo da Semana de 22, nem por isso ele deixa de ter menor importância na transformação do panorama cultural vigente. "*Urupês *cai como um bólido na pasmaceira em que vegetava a literatura brasileira, marca um acontecimento sem precedentes nas letras nacionais", afirma seu biógrafo Edgard Cavalheiro*[4].

Concebido inicialmente como livro de contos, Monteiro Lobato resolve incluir o artigo "Urupês", publicado quatro anos antes, sem maiores repercussões, no jornal O Estado de S. Paulo. *Nesse artigo, o autor contrapõe o idealizado indianismo alencariano ao degradado realismo rural do caipira. Lobato descreve o caboclo como um ser feio, inerte e refratário ao progresso:*

> *Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.*
> *Só ele, no meio de tanta vida, não vive.*

3. *A Literatura Brasileira e a Crítica Moderna* (1880), pp. 48-53. As elites pensantes dos anos 1920 e 1930 endossaram e defenderam esse ideal de embranquecimento. Diz a respeito Thomas E. Skidmore, em *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*: "Os anos 20 e 30 no Brasil testemunharam uma consolidação do ideal de embranquecimento, e sua aceitação implícita pelos ideólogos e críticos sociais. As dúvidas sobre raça, manifestadas pela elite em anos anteriores, perderam o tom de convicção real durante este período. Curiosamente, a maior parte dos escritores não assumiu publicamente que a raça não fazia nenhuma diferença e, conseqüentemente, que a questão devia ser ignorada. Pelo contrário, eles afirmavam que o Brasil estava embranquecendo progressivamente, e que portanto o problema estava sendo resolvido".
4. *Monteiro Lobato. Vida e Obra*, p. 201.

Com esse dístico termina o famoso livro. Talvez influenciado pelas teorias racistas ainda vigentes, e por uma infeliz experiência como fazendeiro, Lobato identifica no caboclo uma espécie de indolência inata – antes atribuída aos índios e aos negros –, causa dos males do país. Daí sua insistência em descrever a arquetípica postura do caboclo: "Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígene de tabuinha no beiço, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé".

O dinâmico criador de Jeca Tatu não demora a mudar radicalmente de posição ao perceber que o problema não é de ordem genética, mas estrutural. Aliando-se a um programa nacional de saneamento público contra a verminose que assolava a população caipira, Lobato percebe que há possibilidades de mudar socialmente o caboclo, caso lhe sejam dadas as condições[5]. Passa assim para uma posição diametralmente oposta. Inventa o Jeca Tatuzinho (1924), personagem com o qual se lança na liderança de vendas o Biotônico Fontoura, um produto farmacêutico cujo almanaque de enorme circulação adota como figura emblemática o famigerado personagem de Lobato. É dessa época o inteligente slogan: *"O Jeca não 'é' assim: 'está' assim". Lobato inverte a perspectiva pela qual examina a pirâmide social do Brasil, e o Jeca Tatu passa a ser visto como vítima do sistema: "Os que falam francês, dançam o tango, pitam havanas e, senhores de tudo, te mantêm nessa geena infernal para que possam a seu salvo viver vida folgada à custa do teu dolorido trabalho, esses, Jeca, têm n'alma todas as verminoses que tu tens no corpo"[6].*

Na década de 1930, após morar por mais de quatro anos nos Estados Unidos, o polêmico escritor revê outra vez suas posições ao concluir que o problema não reside exclusivamente nos donos da terra, nem na estrutura latifundiária, mas nas relações econômicas internacionais. Isso o leva a criar um novo personagem, o Zé Brasil (1947), e a empreender uma dramática luta pela industrialização e pela nacionalização do ferro e do petróleo.

Embora a invenção do Jeca Tatu tenha servido para uma reavaliação do nacionalismo alencariano ou ufanista de fim de século, traçando uma nova imagem capaz de definir o "tipo brasileiro", ainda seriam necessárias algumas décadas para que surgisse – com Os Parceiros do Rio Bonito, *de Antonio Candido – uma visão moderna do perfil antropológico do caipira.*

Paulo Prado (1869-1943), paulista pertencente à aristocracia rural cafeeira, tornou-se conhecido como o mecenas da Semana de 22. Graças a ele, foi possível levar adiante as

5. Para uma análise das incessantes transformações ideológicas de Monteiro Lobato, ver Marisa Lajolo, "Jeca Tatu em Três Tempos", pp. 101-105. O artigo abre com a seguinte afirmação: "De 1914 a 1947, Monteiro Lobato parece ter percorrido quase todas as posições ideológicas disponíveis para um intelectual de seu tempo". Este ensaio é a melhor síntese da trajetória ideológica do autor de *Urupês*.
6. Edgard Cavalheiro, *Monteiro Lobato. Vida e Obra*, p. 212.

atividades da Semana, no Teatro Municipal de São Paulo. Seu Retrato do Brasil. Ensaio sobre a Tristeza Brasileira, *de 1928, é considerado "a primeira interpretação rigorosamente psicológica da nossa história e de nosso caráter nacional"*[7].

Os próprios títulos dos capítulos já dão uma idéia dos valores atribuídos ao caráter brasileiro: "A Luxúria", "A Cobiça", "A Tristeza", "O Romantismo". Na medida em que quase não houve imigração de mulheres brancas no início da colonização, foram inevitáveis os cruzamentos inter-raciais. Daí o julgamento conservador e cristão da luxúria, do erotismo desregrado e degradante. A ideologia do enriquecimento rápido, a extração do minério pela metrópole, em detrimento de uma política de colonização, determinou, conforme Paulo Prado, o traço da "cobiça". O cruzamento da luxúria, da cobiça e do mal romântico (redutível à fórmula "lirismo + pessimismo"), acabariam configurando a "tristeza" como modelo psicológico do brasileiro. "Numa terra radiosa vive um povo triste" é a frase que abre Retrato do Brasil. *Paulo Prado vislumbra um futuro de gradual embranquecimento dérmico como "solução final" da questão da cor:*

> *Na sua complexidade, o problema estadunidense não tem solução, dizem os cientistas americanos, a não ser que se recorra à esterilização do negro. No Brasil, se há mal, ele está feito, irremediavelmente: esperemos, na lentidão do processo cósmico, a decifração do enigma com a serenidade dos experimentadores de laboratório. Bastarão cinco ou seis gerações para estar concluída a experiência*[8].

Apesar de esse texto ser considerado uma das primeiras interpretações modernas da questão, ele ainda está imbuído de profundos preconceitos, uma vez que encara a presença do negro como um mal que o tempo haveria de curar. No final do fragmento incluído nesta antologia, são atribuídas ao negro as causas dos males sociais do Brasil, "de conseqüências ainda incalculáveis". A menção ao "processo cósmico" talvez seja uma referência velada à "raça cósmica " de José Vasconcelos, ou ainda às idéias de Graça Aranha; ambos vislumbram um melting pot *das raças como solução ideal à questão da identidade americana.*

Embora praticamente nenhum intelectual dos anos 1920 tenha deixado de questionar a essência da "brasilidade", foi Mário de Andrade quem se deteve com maior afinco no problema, dedicando toda a vida à definição da identidade do brasileiro. A poesia, a obra de ficção, os ensaios, os estudos sobre o folclore e a música, a vastíssima correspondência, a atuação no Departamento de Cultura de São Paulo e inúmeras outras tarefas fazem dele um dos intelectuais mais empenhados na compreensão da história da cultura brasileira. As tensões entre a prática social e a produção literária, entre a vertente nacional e a cosmopolita, foram brilhantemente estudadas por Joan Dassin, que assim o define:

7. Cf. Dante Moreira Leite, *O Caráter Nacional Brasileiro. História de uma Ideologia*, p. 262.
8. *Retrato do Brasil*, pp. 193-194.

E aquilo que [a vida intelectual de Mário de Andrade] representou foi, como já vimos, uma série de oposições: conteúdo experimental versus *conteúdo social na arte; gosto e apoio aristocrático* versus *a paixão de Mário pelo povo; necessidade de pesquisa estética* versus *valores artísticos universais e atemporais; compromisso com esses valores* versus *responsabilidade política; e busca da identidade nacional* versus *importação de formas européias. Se essas oposições foram centrais na vida intelectual de Mário, elas estruturam também o modernismo como um todo*[9].

Macunaíma *representa a síntese de todas essas tensões e é sem dúvida sua mais importante obra literária. Após escrever o famoso romance em seis dias ininterruptos, Mário de Andrade faz dois rascunhos, além de algumas anotações, para um possível prefácio, que acabou não incorporando ao livro. O costume de rasgar os originais do material publicado não impediu que esses rascunhos se salvassem*[10]*. O primeiro deles, aqui reproduzido, "escrito imediatamente depois de terminada a primeira versão"*[11]*, em Araraquara, a 19 de dezembro de 1926, traz elementos que ajudam a delinear "o herói sem nenhum caráter".*

Surpreende que numa tentativa de definição de um herói brasileiro, este já venha desde o início com a marca da ausência de definição. O desabafo mais usado por Macunaíma, "Ai, que preguiça!", já é um indício desse caráter "sem caráter". No artigo "A Divina Preguiça" – publicado em A Gazeta, *de São Paulo, a 3 de setembro de 1918 –, Mário de Andrade faz uma apologia da preguiça, mostrando como "na Grécia e na Roma [...] ela foi apreciada e divinizada quase", como "o cristianismo [...] fez da preguiça um pecado [...]" e como "para os nossos indígenas as almas, libertadas do invólucro da carne, iriam também repousar, lá do outro lado dos Andes, num ócio gigantesco"*[12]*. Anos mais tarde, o ideário antropofágico faria do ócio um dos seus baluartes ideológicos.*

Embora, no segundo rascunho, Mário de Andrade afirme que "me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional", hoje, malgré lui, *Macunaíma praticamente adquiriu tal* status. *No prefácio, o autor defende a tese da ausência de caráter, contrapondo o Brasil a outras civilizações. E uma das afirmações mais importantes aparece no final, quando o poeta revela a clara intenção de não transformar o herói e seu* locus *no porta-voz de um regionalismo previsível, muito pelo contrário: "Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o*

9. *Política e Poesia em Mário de Andrade*, p. 83.
10. Marta Rosseti Batista; Telê Porto Ancona Lopez & Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil: 1° Tempo Modernista*, pp. 289-295.
11. Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: A Margem e o Texto*, p. 87.
12. Marta Rosseti Batista; Telê Porto Ancona Lopez & Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil: 1° Tempo Modernista*, pp. 181-182.

mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito único nacional e geográfico".

Desse modo, é possível falar em Macunaíma não só como herói brasileiro, mas também latino-americano[13]*. O romance dificilmente teria sido concebido nesses moldes caso o autor não tivesse passado pela enriquecedora leitura das vanguardas européias. "O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil", confessa Mário de Andrade no segundo rascunho inédito. Dessa maneira, o regional que Mário de Andrade tanto combatera acaba se "desregionalizando" para dar lugar ao nacional e ao internacional: "Uma colaboração pontual do nacional e do internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecionária e bem a propósito deste", reafirma numa de suas últimas anotações para o possível prefácio.*

Embora Raízes do Brasil, *de Sérgio Buarque de Holanda, tenha sido publicado em 1936, por vários motivos um fragmento do mesmo foi incluído nesta antologia. Primeiro, porque seu autor participa ativamente do movimento modernista, estando no centro dos debates entre os diversos grupos e marcando sua presença nos jornais da época. Chega a representar, no Rio de Janeiro, a primeira revista de vanguarda,* Klaxon, *e, quando esta sai de circulação, passa a dirigir, junto com Prudente de Moraes Neto, a importante revista* Estética. *Era, talvez, o mais erudito dos modernistas. Por outro lado, seu livro de estréia,* Raízes do Brasil, *embora publicado em 1936, fora concebido no final dos anos 1920. Segundo Alexandre Eulalio: "Nos anos que sucedem a volta da Europa, Sérgio procura elaborar a maciça 'Teoria da América' que, a partir de antigas conversas com Prudente, foi rascunhado num grosso caderno de Deve-Haver e [que] desenvolveria em parte na Alemanha; dele vai desentranhar aos poucos a obra esbelta e provocante que viria a se chamar* Raízes do Brasil"[14].

A tese do "homem cordial", desenvolvida no quinto capítulo do livro, tornou-se uma das interpretações clássicas do caráter brasileiro. No fragmento aqui reproduzido, o autor de Visão do Paraíso *atribui a cordialidade do brasileiro à sua origem rural e patriarcal, e a considera um traço antiurbano e anticosmopolita por excelência. Distingue entre "cordialidade" e "polidez", a última fazendo parte de um universo ritualístico que não pertence aos costumes brasileiros, nos quais ele percebe uma "aversão ao ritualismo social". O ensaio revela a erudição multidisciplinar e enciclopédica de um Sérgio Buarque historiador, lingüista, antropólogo e etnógrafo.*

13. Raúl Antelo, "*Macunaíma*: Apropriação e Originalidade".
14. "Sérgio Buarque de Holanda Escritor", pp. xxxiii-xxxiv. Em *Tentativas de Mitologia* (pp. 14 e 30), afirma nesse sentido Sérgio Buarque de Holanda: "[...] os estudos históricos, desenvolvidos em parte durante prolongada estada em Berlim, de onde traria cerca de vinte anos antes dois capítulos, quase completos, do meu livro de estréia"; "Quando voltei ao Brasil em 1931 trazia um calhamaço de umas quatrocentas páginas".

O autor procura exemplos da cordialidade na fala popular, no uso constante do diminutivo, assim como nas formas de tratamento em que são sistematicamente omitidos os nomes de família, prevalecendo uma "forma de convívio determinada por uma ética de fundo emotivo". O mesmo se dá com o cotidiano religioso do brasileiro, no tratamento íntimo dado aos santos, exemplificando com as festas do Senhor Bom Jesus de Pirapora, em que "Cristo desce do altar para sambar com o povo". São aqui enunciadas formas de carnavalização social, na mesma época em que Bakhtin também as pensa para a literatura. Concebido poucos anos depois do Retrato do Brasil *de Paulo Prado,* Raízes do Brasil *traça um panorama da cultura brasileira que o distingue sobremaneira em todos os sentidos. A importância renovadora do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda foi assim salientada por Antonio Candido:*

> *Talvez tenha sido ele o primeiro pensador brasileiro que abandonou a posição "ilustrada", segundo a qual cabe a esclarecidos intelectuais, políticos, governantes administrar os interesses e orientar a ação do povo. Há meio século, neste livro, Sérgio deixou claro que só o próprio povo, tomando a iniciativa, poderia cuidar do seu destino. Isto faz dele um coerente radical democrático, autor de contribuição que deve ser explorada e desenvolvida no sentido de uma política popular, adequada às condições do Brasil, segundo princípios ideológicos definidos*[15].

Em resumo, há por um lado a visão negativista do Jeca Tatu lobatiano (embora esta posição tenha sofrido uma revisão radical) e da tristeza inata do brasileiro, conforme a definição de Paulo Prado. Por outro, contrapostas a essas visões pessimistas do caráter brasileiro, a tese do "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda e a espetacular "ausência de caráter" do herói selvático-urbano marioandradino, sendo esta última certamente a mais criativa das respostas. O homo antropofagus, *de Oswald de Andrade, uma das contribuições mais importantes à questão da identidade nacional, foi discutido em outra seção desta antologia.*

15. "O Significado de *Raízes do Brasil*", p. li.

Cícero Dias, "Macunaíma Desce por Este Mundo Afora", s. d.

Urupês[16]

Monteiro Lobato

[...]

Não morreu, todavia.

Evoluiu.

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de "caboclismo". O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido a testa; a ocara virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.

Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras.

Este setembrino rebrotar duma arte morta inda se não desbagoou de todos os frutos. Terá o seu "I Juca-Pirama", o seu "Canto do Piaga" e talvez dê ópera lírica.

Mas, completado o ciclo, virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista os prosaicos demolidores de ídolos – gente má e sem poesia. Irão os malvados esgaravatar o ícone com as curetas da ciência. E que feias se hão de entrever as caipirinhas cor de jambo de Fagundes Varela! E que chambões e sornas os Peris de calça, camisa e faca à cinta!

Isso, para o futuro. Hoje ainda há perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o "Ai Jesus!" nacional.

É de ver o orgulho entono com que respeitáveis figurões batem no peito exclamando com altivez: Sou raça de caboclo!

Anos atrás o orgulho estava numa ascendência de tanga, inçada de penas de tucano, com dramas íntimos e flechaços de curare.

Dia virá em que os veremos, murchos de prosápia, confessar o verdadeiro avô: – um dos quatrocentos de Gedeão trazidos por Tomé de Souza[17] num barco daqueles tempos, nosso mui nobre e fecundo *Mayflower*.

Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígene de tabuinha no beiço, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé.

16. Publicado em *O Estado de S. Paulo*, 1914.
17. Tomé de Souza veio ao Brasil com um carregamento de quatrocentos degredados e uns tantos jesuítas [N. do A.].

Quando Pedro I lança aos ecos o seu grito histórico e o país desperta estrovinhado à crise duma mudança de dono, o caboclo ergue-se, espia e acocora-se de novo.

Pelo 13 de Maio, mal esvoaça o florido decreto da Princesa e o negro exausto larga num uf! o cabo da enxada, o caboclo olha, coca a cabeça, 'magina e deixa que do velho mundo venha quem nele pegue de novo.

A 15 de Novembro troca-se um trono vitalício pela cadeira quadrienal. O país bestifica-se ante o inopinado da mudança[18]. O caboclo não dá pela coisa.

Vem Floriano; estouram as granadas de Custódio; Gumercindo bate às portas de Roma; Incitatus derranca o país[19]. O caboclo continua de cócoras, a modorrar...

Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se.

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie.

Ei-lo que vem falar ao patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada d'esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência.

– Não vê que...

De pé ou sentado as idéias se lhe entram, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa.

De noite, na choça de palha, acocora-se em frente ao fogo para "aquentá-lo", imitado da mulher e da prole.

Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras.

Nos mercados, para onde leva a quitanda domingueira, é de cócoras, como um faquir do Bramaputra, que vigia os cachinhos de brejauva ou o feixe de três palmitos.

Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!

Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...

Quando comparece às feiras, todo mundo logo advinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher – cocos de tucum ou jissara, guabirobas, bacu-paris, maracujás, jataís, pinhões, orquídeas; ou artefatos de taquarapoca – peneiras, cestinhas, samburás, tipitis, pios de caçador; ou utensílios de madeira mole – gamelas, pilõezinhos, colheres de pau.

Nada mais.

18. Aristides Lobo: "O país assistiu bestificado à proclamação da República" [N. do A.].
19. O presidente Hermes da Fonseca! [N. do A.]

Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço – e nisto vai longe.

Começa na morada. Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar ao joão-de-barro. Pura biboca de bosquímano. Mobília, nenhuma. A cama é uma espipada esteira de peri posta sobre o chão batido.

Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas – para os hóspedes. Três pernas permitem equilíbrio; inútil, portanto meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão. Para que assentos, se a natureza os dotou de sólidos, rachados calcanhares sobre os quais se sentam?

[...]

E na arte?

Nada.

A arte rústica do campônio europeu é opulenta a ponto de constituir preciosa fonte de sugestões para os artistas de escol. Em nenhum país o povo vive sem a ela recorrer para um ingênuo embelezamento da vida. Já não se fala no camponês italiano ou teutônico, filho de alfobres mimosos, propícios a todas as florações estéticas. Mas do russo, o hirsuto mujique a meio atolado em barbárie crassa. Os vestuários nacionais da Ucrânia nos quais a cor viva e o sarapantado da ornamentação indicam a ingenuidade do primitivo, os isbás da Lituânia, sua cerâmica, os bordados, os móveis, os utensílios de cozinha, tudo revela no mais rude dos campônios o sentimento da arte.

No samoieda, no pele-vermelha, no abexim, no papua, um arabesco ingênuo costuma ornar-lhes as armas – como lhes ornam a vida canções repassadas de ritmos sugestivos.

Que nada é isso, sabido como já o homem pré-histórico, companheiro do urso das cavernas, entalhava perfis de mamutes em chifres de rena.

Egresso à regra, não denuncia o nosso caboclo o mais remoto traço de um sentimento nascido com o troglodita.

Esmerilhemos o seu casebre: que é que ali denota a existência do mais vago senso estético? Uma chumbada no cabo do relho e uns ziguezagues a canivete ou fogo pelo roliço do porretinho de guatambu. É tudo.

Às vezes surge numa família um gênio musical cuja fama esvoaça pelas redondezas. Ei-lo na viola: concentra-se, tosse, cuspilha o pigarro, fere as cordas e "tempera". E fica nisso, no tempero.

Dirão: e a modinha?

A modinha, como as demais manifestações de arte popular existentes no país, é obra do mulato, em cujas veias o sangue recente do europeu, rico de atavismos estéticos, borbulha d'envolta com o sangue selvagem, alegre e são do negro.

O caboclo é soturno.

Não canta senão rezas lúgubres.

Não dança senão o cateretê aladainhado.

Não esculpe o cabo da faca, como o cabila.

Não compõe sua canção, como o feia do Egito.

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a infolhescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachôo permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.

Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.

Só ele, no meio de tanta vida, não vive...

O Reino da Mestiçagem[20]

Paulo Prado

[...]

Ao findar o século XVIII e nos primeiros anos do século seguinte, já tínhamos chegado a um dos pontos culminantes do nosso desenvolvimento histórico. O país ia separar-se da mãe-pátria. Ainda não se formara a nação; apenas a sociedade, como simples aglomeração de moléculas humanas. Começava, no entanto, a se afirmar a consciência geográfica, que fixava e delimitava o território. Examinemos as condições em que se ia constituir o laço social determinando o crescimento, os movimentos e o agrupamento das populações.

Por essa época, nos centros marítimos, de Pernambuco para o Norte, diversos tipos étnicos contribuíram para a formação contínua do Brasileiro que iria surgir, já em 1817, nas lutas da emancipação política. Havia os europeus, os brancos já nascidos no Brasil, os mulatos de todas as nuanças, os mamalucos cruzados do branco e do índio em todas as suas variedades, os índios domesticados que eram os caboclos do Norte, os índios ainda selvagens que eram os tapuias, crioulos da Colônia, os africanos forros ou escravos e, finalmente, os mestiços, classe inumerável dos que mediavam entre os índios e os negros. No amálgama de todas essas cores e caracteres se instituía na evolução da raça o reino da mestiçagem.

Os brancos nascidos no Brasil vinham das velhas famílias da aristocracia rural; diziam-se alguns descendentes dos primitivos donatários, tinham grande orgulho nessas

20. Publicado em *Retrato do Brasil*, pp. 147-150.

ascendências e pregavam com algum ridículo a própria importância. Eram os proprietários dos grandes engenhos, onde a vida lhes corria quieta e indolente. Fato comum era a bastardia que a escravidão desenvolvia; para corrigi-lo, funcionava freqüentemente a roda dos enjeitados que inspiravam à população um carinho quase supersticioso.

O mulato desprezava o mamaluco; pretendia pertencer à classe dos brancos e vangloriava-se em não ter parentes índios. Sentia a sua inferioridade em relação ao branco, desde que este lhe era superior em riqueza; chegava a se humilhar diante de outros mulatos mais ricos ou de melhor condição social. Podia entrar para as ordens sacras e ser magistrado: bastava-lhe um atestado de sangue limpo, mesmo que a aparência desmentisse o certificado. Koster – de quem extraímos estes dados – narra o caso de um preto a quem perguntou se certo capitão-mor era mulato[21]. "Era, porém já não é", foi a resposta, acrescentando a filosofia do negro velho: "Pois um capitão-mor pode ser mulato?" Os regimentos de milicianos chamados regimentos de mulatos tinham oficiais e praças de todos os matizes, recusando-se, porém, o alistamento aos brancos. O coronel de um desses regimentos do Recife foi a Lisboa e de lá voltou com a ordem de Cristo. Não eram raros os casamentos entre brancos e mulatos sobretudo entre europeus e mulheres de cor que possuíssem algum dote. Brasileiros, ricos ou de alto nascimento, repeliam em regra essas alianças, desde que o sangue mestiço fosse muito visível, acrescenta Koster, com malícia. Mamelucos havia mais no sertão pernambucano. Eram mais belos do que os mulatos, sobretudo as mulheres. Na independência do caráter, na repugnância pela adulação ao branco, mostravam a nobreza da ascendência livre dos dois lados. O índio domesticado era em geral, com as suas virtudes conhecidas, o sertanejo, corajoso, sincero, generoso, hospitaleiro – o tipo clássico da caatinga do Nordeste. O índio selvagem aparecia longe do litoral nas proximidades do Maranhão. O resto era o negro africano ou crioulo. Proliferando em todas as variedades do cruzamento, só o negro puro, forro, tinha o orgulho humilde da sua raça: "negro sim porém direito", diziam. Os crioulos possuíam os seus regimentos exclusivos, em que oficiais e soldados eram todos pretos. Eram os Henriques, conservando no nome a tradição de Henrique Dias, dos tempos da invasão flamenga. O negro cativo era a base de nosso sistema econômico, agrícola e industrial, e, como que em represália aos horrores da escravidão, perturbou e envenenou a formação da nacionalidade, não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de conseqüências ainda incalculáveis.

[...]

21. Henry Koster, *Travels in Brazil*, 1816 [N. do A.].

Prefácio para Macunaíma[22]

Mário de Andrade

Este livro carece dumas explicações para não iludir nem desiludir os outros.

Macunaíma não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas. É um livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara; um brinquedo. Entre alusões sem malvadeza ou seqüência desfatiguei o espírito nesse capoeirão da fantasia onde a gente não escuta as proibições, os temores, os sustos da ciência ou da realidade – apitos dos polícias, breques por engraxar. Porém imagino que como todos os outros o meu brinquedo foi útil. Me diverti mostrando talvez tesouros em que ninguém não pensa mais.

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal.

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo eminente, ou consciência de séculos tenha auxiliado o certo é que esses uns têm caráter. Brasileiro (não). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esperteza (a honradez elástica a elasticidade da nossa honradez) o desapreço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloqüentes na terra um Eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chãos e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a franqueza de aceitar a realidade, poderia atravessar. É feio.

Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg[23]. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei.) Vivi de perto

22. Publicado em Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez & Yone Soares de Lima (orgs.), ***Brasil: 1° Tempo Modernista***, pp. 289-301.

23. Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). Diretor do Linden Museum de Stutgart. Professor universitário,

o ciclo das façanhas dele. Eram poucas. Inda por cima a história da moça deu enxerto cantando pra outro livro mais sofrido, Tempo de Maria... Então vem vindo a idéia de aproveitar pra um romancinho mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçoados no Brasil. Gastei muito pouca invenção neste poema fácil de escrever.

Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada música mesmo por causa das repetições, que é costume nos livros religiosos e dos cantos estagnados no rapsodismo popular. Foi pra afastar de minha estrada essas gentes que compram livros pornográficos por causa da pornografia. Ora se é certo que meu livro possui além de sensualidade cheirando alguma pornografia e mesmo coprolalia não haverá quem conteste no valor calmante do brometo dum estilo assim.

Não podia tirar a documentação obscena das lendas. Uma coisa que não me surpreende porém ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são freqüentemente pornográficas e em geral sensuais. Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente.

E se ponha reparo que falei em "pornografia organizada". Porque os alemães científicos, os franceses de sociedade, os gregos filosóficos, os indianos especialistas, os turcos poéticos, etc. existiram e existem, nós sabemos. A pornografia entre eles possui caráter étnico. Já se falam que três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria... De fato. Meu interesse por Macunaíma seria preconcebido hipocritamente por demais se eu podasse do livro o que é da abundância das nossas lendas indígenas (Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu, Koch-Grünberg) e desse pro meu herói amores católicos e discreções sociais que não seriam dele pra ninguém.

Se somando isso com minha preocupação brasileira, profundamente pura, temos Macunaíma, livro meu.

Quanto a algum escândalo possível que o meu trabalho possa causar, sem sacudir a poeira das sandálias, que não uso sandálias dessas, sempre tive uma paciência (muito) piedosa com a imbecilidade pra que o tempo do meu corpo não cadenciasse meus dias de luta com noites cheias de calma (pra que no tempo do meu corpo não viessem cadenciar meus dias de luta as noites cheias de calma).

Araraquara, 19 de Dezembro de 1926.

etnógrafo e pesquisador, viajou e observou a grande região do Amazonas, o rio Negro e afluentes, deixando documentação preciosa sobre a vida indígena. *Von Roraima Zum Orinoco* (viagem ao norte do Brasil e Venezuela), 2 vols., Berlim, 1916-1917. O deus Makunaíma, no qual Mário de Andrade encontra inspiração, faz parte do segundo volume desta obra.

... pra que não viessem cadenciar minhas lutas, umas noites dormidas bem (umas noites dormidas com calma).

(Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro.)

(Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea um conceito étnico nacional e geográfico.)

(Dizer também que não estou convencido pelo fato simples de ter empregado elementos nacionais, de ter feito obra brasileira. Não sei se sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não.)

O Homem Cordial[24]

Sérgio Buarque de Holanda

[...]

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o "homem cordial"[25]. A lhaneza no trato, a hospitalidade,

24. Publicado em *Raízes do Brasil*, pp. 106-110.
25. A expressão é do escritor Ribeiro Couto, em carta dirigida a Alfonso Reyes e por este inserta em sua publicação *Monterrey*. Não pareceria necessário reiterar o que já está implícito no texto, isto é, que a palavra "cordial" há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico, se não tivesse sido contrariamente interpretada em obra recente de autoria do Sr. Cassiano Ricardo onde se fala no *homem cordial* dos aperitivos e das "cordiais saudações", "que são fechos de cartas tanto amáveis como agressivas" e se antepõe à cordialidade assim entendida o "capital sentimento" dos brasileiros, que será a bondade e até mesmo certa "técnica da bondade", "uma bondade mais envolvente, mais política, mais assimiladora". Feito este esclarecimento e para melhor frisar a diferença, em verdade fundamental, entre as idéias sustentadas na referida obra e as sugestões que propõe o presente trabalho, cabe dizer que, pela expressão "cordialidade", se eliminam aqui, deliberadamente, os juízos éticos e as intenções apologéticas a que parece inclinar-se o Sr. Cassiano Ricardo, quando prefere falar em "bondade" ou em "homem bom". Cumpre ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concórdia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado. Pertencem, efetivamente, para recorrer a termo consagrado pela moderna sociologia, ao domínio dos "grupos primários", cuja unidade, segundo observa o próprio elaborador do conceito "não é somente de harmonia e amor". A amizade, desde que abandona o âmbito circunscrito pelos sentimentos privados ou íntimos, passa a ser, quando muito, benevolência, posto que a imprecisão vocabular admita maior extensão do conceito. Assim como a inimizade, sendo pública ou política, não *cordial*, se chamará mais precisamente hostilidade. A distinção entre inimizade e hostilidade, formulou-a de modo claro Carl Schmitt recorrendo

a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar "boas maneiras", civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças. Entre os japoneses, onde, como se sabe, a polidez envolve os aspectos mais ordinários do convívio social, chega a ponto de confundir-se, por vezes, com a reverência religiosa. Já houve quem notasse este fato significativo, de que as formas exteriores de veneração à divindade, no cerimonial xintoísta, não diferem essencialmente das maneiras sociais de demonstrar respeito.

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no "homem cordial": é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções.

Por meio de semelhante padronização das formas exteriores da cordialidade, que não precisam ser legítimas para se manifestarem, revela-se um decisivo triunfo do espírito sobre a vida. Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo.

No "homem cordial", a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: "Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativeiro"[26].

Nada mais significativo dessa aversão ao ritualismo social, que exige, por vezes, uma personalidade fortemente homogênea e equilibrada em todas as suas partes, do que a

ao léxico latino: "*Hostis is est cum quo publice bellum habemus (...) in quo ab inimico differt, qui est is, quocum habemus privata odia...*". Carl Schmitt, *Der Begriff des Politschen*, Hamburgo, s. d. [1933], p. 11, nota [N. do A.].

26. Friedrich Nietzsche, *Werke*, Alfred Kröner Verlag, IV, Leipizig, s. d., p. 65 [N. do A.].

dificuldade em que se sentem, geralmente, os brasileiros, de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade. E isso é tanto mais específico, quanto se sabe do apego freqüente dos portugueses, tão próximos de nós em tantos aspectos, aos títulos e sinais de reverência.

No domínio da lingüística, para citar um exemplo, esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação "inho", aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração. Sabemos como é freqüente, entre portugueses, o zombarem de certos abusos desse nosso apego aos diminutivos, abusos tão ridículos para eles quanto o é para nós, muitas vezes, a pieguice lusitana, lacrimosa e amarga[27]. Um estudo atento das nossas formas sintáxicas traria, sem dúvida, revelações preciosas a esse respeito.

À mesma ordem de manifestações pertence certamente a tendência para a omissão do nome de família no tratamento social. Em regra é o nome individual, de batismo, que prevalece. Essa tendência, que entre portugueses resulta de uma tradição com velhas raízes – como se sabe, os nomes de família só entram a predominar na Europa cristã e medieval a partir do século XII – acentuou-se estranhamente entre nós. Seria

27. O mesmo apego aos diminutivos foi notado por folcloristas, gramáticos e dialetólogos em terras de língua espanhola, especialmente da América, e até em várias regiões da Espanha (Andaluzia, Salamanca, Aragão...). Com razão observa Amado Alonso que a abundância de testemunhos semelhantes e relativos às zonas mais distintas, prejudica o intento de se interpretar o abuso de diminutivos como particularismo de cada uma. Resta admitir, contudo, que esse abuso seja *um traço do regional*, da linguagem das regiões enquanto oposta à geral. E como a oposição é maior nos campos do que nas cidades, o diminutivo representaria sobretudo um traço da fala rural. "A profusão destas formas – diz Alonso – denuncia um caráter cultural, uma forma socialmente plasmada de comportamento nas relações coloquiais, que é a reiterada manifestação do tom amistoso em quem fala e sua petição de reciprocidade. Os ambientes rurais e dialetais que criaram e cultivam essas maneiras sociais costumam ser avessos aos tipos de relações interpessoais mais disciplinadas das cidades ou das classes cultas, porque os julgam mais convencionais e mais insinceros e inexpressivos do que os seus." Cf. Amado Alonso, "Noción, Emoción, Acción y Fantasía en los Diminutivos", *Volkstum und Kultur der Romanen*, VIII, 1°, Hamburgo, 1935, pp. 117-118. No Brasil, onde esse traço persiste, mesmo nos meios mais fortemente atingidos pela urbanização progressiva, sua presença pode denotar uma lembrança e um *survival*, entre tantos outros, dos estilos de convivência humana plasmados pelo ambiente rural e patriarcal, cuja marca o cosmopolitismo dos nossos dias ainda não conseguiu apagar. Pode-se dizer que é um traço nítido da atitude "cordial", indiferente ou, de algum modo, oposta às regras chamadas, e não por acaso, de *civilidade* e *urbanidade*. Uma tentativa de estudo da influência exercida sobre nossas formas sintáxicas por motivos psicológicos semelhantes encontra-se em João Ribeiro, *Língua Nacional*, São Paulo, 1933, p. 11 [N. do A.].

talvez plausível relacionar tal fato à sugestão de que o uso do simples prenome importa em abolir psicologicamente as barreiras determinadas pelo fato de existirem famílias diferentes e independentes umas das outras. Corresponde à atitude natural aos grupos humanos que, aceitando de bom grado uma disciplina da simpatia, da "concórdia", repelem as do raciocínio abstrato ou que não tenham como fundamento, para empregar a terminologia de Tönnies, as comunidades de sangue, de lugar ou de espírito[28].

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade. E é tão característica, entre nós, essa maneira de ser, que não desaparece sequer nos tipos de atividade que devem alimentar-se normalmente da concorrência. Um negociante de Filadélfia manifestou certa vez a André Siegfried seu espanto ao verificar que, no Brasil como na Argentina, para conquistar um freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo[29].

Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos. A popularidade, entre nós, de uma Santa Teresa de Lisieux – Santa Teresinha – resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também ocorreu com o nosso menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangelhos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas redações do Evangelho da Infância. Os que assistiram às festas do Senhor Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, conhecem a história do Cristo que desce do altar para sambar com o povo.

[...]

Belmonte, Ilustração em Urupês, *de Monteiro Lobato, 1918.*

28. Ou sejam as categorias: 1) de parentesco; 2) de vizinhança; 3) de amizade [N. do A.].
29. André Siegfried, *Amérique Latine*, Paris, 1934, p. 148 [N. do A.].

Indigenismo

• José Carlos Mariátegui, "Nativismo e Indigenismo na Literatura Americana" (1927)

Assim como o negrismo é uma manifestação literária marcada pelas preocupações sociais, a literatura indigenista não pode ser lida sem se levar em conta o referente racial, a série histórica e o caráter tradicionalmente reivindicatório ou de denúncia do texto. O indigenismo sempre foi motivo de polêmicas. O crítico Ángel Rama distingue quatro momentos na literatura indigenista da América:

> O índio aparecia pela quarta vez na história da América conquistada como peça-chave de uma reclamação: primeiro tinha sido a literatura missionária da Conquista; logo, a literatura crítica da burguesia mercantil no período precursor e revolucionário que utilizou como instrumento o estilo neoclássico; pela terceira vez, no período romântico, como expressão da prolongada lamentação com que acompanhou a sua destruição, retraduzindo, agora para a sociedade branca, seu autoctonismo; por fim, em pleno século XX, sob a forma de uma demanda apresentada por um novo setor social, procedente dos baixos estratos da classe média, branca ou mestiça. Inútil salientar que em nenhuma dessas oportunidades falou o índio, mas falaram em seu nome[1].

O indigenismo nasce na época da Conquista e da colonização, quando a população aborígine começa a ser explorada como mão-de-obra escrava. Fica como testemunho desse período inicial a veemente defesa dos índios empreendida pelo frei Bartolomé de las Casas (1474-1566), em antológico debate com Juan Ginés de Sepúlveda. A vindicação da questão indígena contou, na maior parte das vezes, com o paternalismo dos brancos, que sempre falaram pelos indígenas. Embora excepcionais, existem contudo alguns descendentes de indígenas que chegaram a relatar e recuperar a história de seus povos. É o caso do inca Garcilaso de la Vega, primeiro mestiço da América que se empenhou em registrar sua herança cultural. Seus Comentarios Reales (1613) constituem um dos relatos mais importantes para a preservação da memória inca. Este também é o caso da Nueva

1. *Transculturación Narrativa en América Latina*, p. 139.

Corónica *(1615), texto acompanhado de extraordinária iconografia, escrito e ilustrado por Guamán Poma de Ayala. Porém, é no século XIX, com a ascensão da burguesia e o desenvolvimento do gênero romanesco, que começam a aparecer com maior freqüência textos indigenistas, caracterizados pela denúncia e pela defesa de uma classe social. Aliás, não há praticamente crítico contemporâneo do indigenismo que não tenha-se servido da lúcida distinção estabelecida por José Carlos Mariátegui, entre literatura* indigenista *e literatura* indígena*:*

> *A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verista do índio. Tem que idealizá-lo e estilizá-lo. Tampouco pode nos dar sua própria* anima. *Ainda é uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, caso venha a acontecer, virá no seu devido momento. Quando os próprios índios estiverem em condições de produzi-la*[2].

Aves sin Nido *(1889), da peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909), é tradicionalmente considerado o primeiro romance indigenista. Todavia, o fundamental estudo de Efraín Kristal,* The Andes Viewed from the City, *mostra que os primeiros textos políticos e literários sobre a questão indígena no Peru começam a surgir já em meados do século XIX, ou seja, quatro décadas antes de* Aves sin Nido.

Ainda que Mariátegui tenha-se consagrado como o grande defensor da causa indígena no Peru dos anos 1920, através da ação política, dos escritos, dos discursos e, especialmente, da revista Amauta, *não pode deixar de ser mencionado um nome fundamental: Manuel González Prada (1844-1918)*[3]*. Uma das principais idéias de Mariátegui, inspirada provavelmente em González Prada, é a de que a questão indígena não é de índole racial, mas social. "A tese de que o problema indígena é um problema étnico nem sequer merece ser discutida", afirma peremptoriamente Mariátegui no artigo "El Problema de las Razas en América"*[4]*. Esse deslocamento do conceito de raça para o de cultura será fundamental no pensamento posterior a Mariátegui, como no caso de José María Arguedas, que em 1952 afirmaria: "Falamos em termos de cultura; não levamos em conta para nada o conceito de raça"*[5].

2. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, p. 252.
3. Ver, em especial, o ensaio "Nuestros Indios" (escrito em 1904, mas publicado postumamente em 1924), em *Páginas Libres. Horas de Lucha*, pp. 332-343. Afirma Sánchez em nota: "A partir deste artigo de Prada sobre o índio, muda radicalmente a colocação desta questão na literatura sociológica peruana". Por ocasião do décimo aniversário da morte de Manuel González Prada, a revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui, publica um número especial em sua homenagem (o de nº 16, jul. 1926).
4. *Ideología y Política*, p. 69 (texto original de 1929).
5. "El Complejo Cultural en el Perú y el Primero Congreso de Peruanistas", p. 133. No que diz respeito à "negritude", Gilberto Freyre, no Brasil, e Fernando Ortiz, em Cuba – ambos contemporâneos de Mariátegui –, também passam do conceito de "raça" para o de "cultura".

Embora a problemática indígena seja comum a países como Equador, Bolívia, Guatemala e México, é no Peru que se encontra uma reflexão profunda do problema, desenvolvida em inúmeros textos críticos e literários. Isso se deve principalmente à alta densidade da população indígena e aos quatro séculos em que esta foi marginalizada em relação ao desenvolvimento cultural e econômico da parte "branca" do Peru. As condições geográficas do país, com sua nítida divisão entre a serra e o litoral, contribuíram para o secular isolamento das culturas autóctones. Apenas com o processo de modernização, durante a segunda presidência de Augusto B. Leguía (1919-1930), começa a haver uma maciça migração interna em direção às cidades, especialmente Lima. Entronca-se nessa época o processo de mestiçagem racial e cultural à inevitável modernização urbana[6].

Na década de 1920 é que se projetam os dois nomes de maior envergadura na defesa da causa indígena – o crítico marxista José Carlos Mariátegui e Víctor Haya de la Torre, fundador em 1926 do APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) – e que o movimento indigenista do Peru conhece seu auge. Segundo José Tamayo Herrera:

> Durante a década de 1920, e mais exatamente entre 1926 e 1930, chegará para o indigenismo aquilo que Karl Jaspers denominou para outras culturas de TEMPO AXIAL, o período zenital do clímax glorioso e simultâneo do indigenismo limenho, cusquenho e punenho. Será uma época inigualada, pelo fervor indigenista e pela profusão de revistas e livros, em que três gerações peruanas confluirão com idênticas aspirações indiófilas: a geração do Centenário, com Mariátegui, Haya de la Torre, Sánchez Basadre, Jorge Guillermo Leguía; a geração cusquenha de "La Sierra", ou "Escuela Cuzqueña", com Luis E. Valcárcel, José Uriel García, Luis Felipe Aguilar, José Ángel Escalante e Francisco Tamayo etc.; a geração punenha de "Orkopata", com Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Emilia Armanza, Emilio Vázquez, Mateo Jaica, Inocencio Mamani etc.[7]

6. Comparando a cultura autóctone peruana com a mexicana, o escritor José María Arguedas faz a seguinte reflexão, em "El Complejo Cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas" (pp. 136-137): "O mestiço no Peru não tem o número, nem o poder, nem a influência que exerce no México, onde o território não está torturado e dividido por abismos profundos e intransponíveis cordilheiras como aquelas que quebram o solo peruano. O espanhol teve no México uma mobilidade incomparavelmente maior do que no Peru. Nunca uma diligência viajou de Lima a Cusco, nem de Lima a Trujillo ou Arequipa. A locomoção com animais não era praticável nem na costa nem na serra do Peru; o areal solto do deserto e os abismos das cordilheiras o impediam. Os povos peruanos estiveram sempre isolados pela topografia invencível. E se atomizaram por isso. Faz apenas uns vinte anos que as antigas áreas culturais, que foram respeitadas durante a administração colonial, estão sendo destroçadas e reordenadas pelas estradas. O isolamento geográfico dos povos é a causa determinante do maior poder e influência que no Peru teve e tem a cultura nativa".
7. *El Pensamiento Indigenista*, p. 13.

O artigo aqui reproduzido é um trecho do livro mais conhecido de Mariátegui, Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana, *de 1928. Desejoso de definir os contornos da nacionalidade peruana, o diretor de* Amauta *constata a vigência de um pluralismo étnico e cultural ainda em formação no país. Mariátegui abre duas frentes de luta, uma no campo político, outra no cultural. Tal militância bifronte reflete-se nos* Siete Ensayos, *metade dos quais são dedicados a questões literárias. A leitura da revista* Amauta *também revela a convivência do político com o mais atual vanguardismo. Atento aos acontecimentos sociais e culturais do continente, o pensador peruano não se furta a tecer comparações entre as culturas da América do Sul. Ele percebe na Argentina e no Uruguai, ao contrário do Peru, um* criollismo *sedimentado, com características próprias e facilmente reconhecíveis. É nesse momento que Mariátegui identifica, por um lado, uma incipiente pluralidade mestiça no Peru, e, por outro, uma realidade histórica que se contrapõe às limitações estritamente literárias da gauchesca argentina ou do nativismo uruguaio:*

> O indigenismo não é aqui um fenômeno essencialmente literário, como o nativismo no Prata. Suas raízes se alimentam de outro húmus histórico. Os indigenistas que exploram temas indígenas por puro exotismo colaboram, conscientemente ou não, numa obra política e econômica de reivindicação, não de restauração nem de ressurreição.

*Mariátegui repudia o indigenismo exótico e a expressão da raça como mera amostra de "cor local", nos moldes da literatura costumbrista ou do indianismo romântico do século XIX. Enfronhado nos movimentos europeus de vanguarda, os quais acompanhara de perto, o pensador peruano tampouco se conforma com um indigenismo realista, de técnicas convencionais. Ao perceber o cosmopolitismo urbano de Girondo, Borges ou Güiraldes, reivindica um "americanismo lírico mais de acordo com o imperativo da vida". Na poesia de César Vallejo (*Los Heraldos Negros *e* Trilce*), encontra uma resposta a esses anseios de renovação, na qual se destaca a feliz confluência de um "indigenismo autêntico" e das conquistas da "arte nova".*

Embora hoje não restem dúvidas quanto ao caráter pioneiro da revolução empreendida por Mariátegui na defesa dos índios, contra a oligarquia e a favor da divisão das terras, há toda uma corrente crítica que se insurge contra o pensamento do escritor peruano. Na realidade, tais críticos baseiam-se em uma reivindicação do próprio Mariátegui, que, ao constatar a inexistência de uma literatura indígena, sugere que o povo inca fale pela sua própria voz. Nesse sentido, Wankar (pseudônimo de Ramiro Reynaga Burgoa), autor de Tawantinsuyu, *adverte que seu livro "não está dirigido à minoria brancóide, dona exclusiva e tradicional de toda comunicação escrita. Já bastantes irmãos aimarás e quéchuas estão*

alfabetizados. É para eles que eu escrevi"[8]. Outros críticos de Mariátegui o acusam de falta de conhecimento da comunidade, da língua e da cultura indígena[9].

De certa maneira, esse questionamento também remete ao movimento da literatura negrista e da negritude, inconformada com o uso por escritores brancos do repertório negrista. Apesar das justificadas críticas de antropólogos, sociólogos e lingüistas, a grande obra do pensador peruano está ainda longe de ser invalidada. Aliás, muitas das transformações sociais ocorridas posteriormente, inclusive a reforma agrária da década de 1970, correspondem às reivindicações do jovem Mariátegui. Este acreditava que o indigenismo encontrava-se ainda "num período de germinação" e chamava a atenção para a necessidade de uma literatura de qualidade, e para a ausência de uma obra-prima. De fato, seriam necessárias algumas décadas para que surgisse uma prosa do quilate da produzida por José María Arguedas, que, de alguma maneira, se entronca no pensamento revolucionário de José Carlos Mariátegui.

8. *Tawantinsuyu (Cinco Siglos de Guerra Qheswaymara contra España).*
9. Por exemplo, o economista César Augusto Reinaga afirma, em *El Indio y la Tierra en Mariátegui* (pp. 5-6): "o conhecimento direto da realidade indígena é, pois, o verdadeiro manancial das investigações nacionais antropológicas, socioeconômicas etc.; de outro modo, tudo quanto se escreva à maneira de José Carlos Mariátegui ou de Manuel González Prada, aboletados na comodidade burguesa de Lima, sem conhecer nem falar a língua aborígine, ou com o candoroso conceito do primeiro deles de que para se explicar, por exemplo, o regionalismo peruano, é melhor olhar 'um mapa do Peru' (*Siete Ensayos*, p. 159), constitui mera especulação, verbalismo espumoso e caminho direto às generalizações e a perspectivas mutiladas". Ver, também, Ángel Rama, *Transculturación Narrativa en América Latina*, pp. 143-144.

Nativismo e Indigenismo na Literatura Americana[10]

José Carlos Mariátegui[11]

[...]

Vejamos agora porque uma corrente, nacionalista e revolucionária ao mesmo tempo, na literatura peruana, tinha que ser claramente indigenista e não genérica ou integralmente crioula.

O crioulismo não pode prosperar em nossa literatura, como uma corrente de espírito nacionalista, antes de tudo porque o crioulo[12] não representa ainda a nacionalidade. Constata-se, quase uniformemente, há muito tempo, que somos uma nacionalidade em formação. Percebe-se agora, precisando esse conceito, a subsistência de uma dualidade de raça e de espírito. Em todo caso, concorda-se unanimemente que não alcançamos ainda um grau elementar sequer de fusão de elementos reais que convivem no nosso solo e que compõem nossa população. O crioulo não está completamente definido. Até agora a palavra "crioulo" é pouco mais do que um termo que nos serve para designar genericamente uma pluralidade, muito matizada, de mestiços. Nosso crioulo carece do caráter que encontramos, por exemplo, no crioulo argentino. O argentino é facilmente identificável em qualquer parte do mundo; o peruano, não. É esta confrontação, precisamente, que nos evidencia que já existe uma nacionalidade argentina, enquanto não existe ainda, com traços peculiares, uma nacionalidade peruana. O crioulo apresenta aqui uma série de variedades. O crioulo da costa difere fortemente do serrano[13]. Enquanto na serra a influência telúrica indigeniza o mestiço, quase até a sua absorção pelo espírito indígena, na costa o predomínio colonial mantém o espírito herdado da Espanha.

No Uruguai, a literatura nativista, nascida como na Argentina da experiência cosmopolita, tem sido crioula, porque ali a população tem a unidade que falta à nossa. O nativismo[14], no Uruguai, de outro lado, aparece como um fenômeno essencialmente

10. Publicado em *La Pluma* 1 (ago. 1927), pp. 41-43, e reproduzido, com pequenas modificações, em José Carlos Mariátegui, *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* [Tr. AMMC, MB].

11. Nota Editorial de *La Pluma*: "Este artigo foi escrito por José Carlos Mariátegui pouco antes de sair do Peru, desterrado pelo Governo do Sr. Leguía, que considerou subversiva a nobre propaganda que o escritor vinha sustentando em sua revista *Amauta*, sobre a redenção social do índio. Com a inserção deste vigoroso artigo, *La Pluma*, ao mesmo tempo que reflete uma faceta interessantíssima da vida americana, adere ao protesto provocado pelo ato daquele Governo".

12. O Autor usa o termo crioulo para caracterizar o branco de descendência européia nascido na América [N. da T.].

13. O Peru divide-se em três grandes regiões: a) a costa, estreita e desértica; b) a serra, que inclui as cordilheiras andinas; c) a montanha, que é a região oriental, ocupada pela Amazônia peruana. A referência ao crioulo da costa e ao serrano caracteriza o habitante de uma dessas regiões [N. da T.].

14. Movimento estético uruguaio, renovador do *criollismo*. Tem como figuras centrais Pedro Leandro Ipuche

literário. Não tem, como o indigenismo no Peru, uma subconsciente inspiração política e econômica. Zum Felde, um de seus fomentadores como crítico, afirma que já chegou a hora da sua liquidação. "À devoção imitativa do estrangeiro", escreve, "havia que opor o sentimento autônomo do nativo. Era um movimento de emancipação literária. A reação se operou; a emancipação foi, logo, um fato. Os tempos estavam maduros para isso. Os poetas jovens voltaram os seus olhos para a realidade nacional. E, ao voltar para ela os seus olhos, viram aquilo que, contrastando com o europeu, era mais genuinamente americano: o gauchesco. Mas, cumprida a sua missão, o tradicionalismo deve, por sua vez, passar. Já é hora de passar, para dar lugar a um americanismo lírico mais de acordo com o imperativo da vida. A sensibilidade de nossos dias já se nutre de realidades e de idealismos distintos. O ambiente platino deixou definitivamente de ser *gaucho*; e todo o gauchesco – depois de refugiar-se nos rincões mais selvagens – vai passando ao culto silencioso dos museus. A vida rural do Uruguai está toda transformada, em seus costumes e em seus caracteres, pelo avanço do cosmopolitismo urbano".

O crioulismo no Peru, além de ter sido demasiado esporádico e superficial, esteve nutrido do sentimento colonial. Não constituiu uma afirmação de autonomia. Contentou-se em ser o setor do costumbrismo da literatura colonial sobrevivente até há pouco. Abelardo Gamarra é, talvez, a única exceção neste crioulismo domesticado, sem orgulho nativo.

Nosso "nativismo" – necessário também literariamente como revolução e como emancipação – não pode ser simples "crioulismo". O crioulo peruano não acabou ainda de emancipar-se espiritualmente da Espanha. Sua europeização – pela qual deve encontrar, por reação, sua personalidade – cumpriu-se apenas em parte. Uma vez europeizado, o crioulo de hoje dificilmente deixa de dar-se conta do drama do Peru. É ele precisamente aquele que, reconhecendo a si mesmo como um espanhol abastardado, sente que o índio deve ser o alicerce da nacionalidade (Valdelomar, crioulo da costa, de regresso da Itália, impregnado de d'annunzianismo e de esnobismo, sente seu máximo deslumbramento quando descobre, ou antes, imagina, a beleza do Inkario). Enquanto o crioulo puro conserva geralmente seu espírito colonial, o crioulo europeizado rebela-se, em nosso tempo, contra esse espírito, ainda que seja apenas como protesto contra sua limitação e seu arcaísmo.

Claro que o crioulo, diverso e múltiplo, pode abastecer abundantemente nossa literatura – narrativa, descritiva, costumbrista, folclorista etc. – de tipos e motivos. Mas

e Fernán Silva Valdés, que assim define esta escola: "O *nativismo* é o movimento que pode definir-se deste modo: a arte moderna que se nutre da paisagem, tradição ou espírito nacional (não regional) e que traz consigo a superação estética e o engrandecimento geográfico do velho *criollismo* que somente se inspirava nos tipos e costumes do campo", em Hugo J. Verani (org.), *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p. 303.

o que subconscientemente busca a genuína corrente indigenista no índio não é apenas o tipo ou o motivo. Menos ainda o tipo ou o motivo pitoresco. O "indigenismo" não é aqui um fenômeno essencialmente literário, como o nativismo no Prata. Suas raízes se alimentam de outro húmus histórico. Os indigenistas que exploram temas indígenas por puro exotismo colaboram, conscientemente ou não, numa obra política e econômica de reivindicação, não de restauração nem de ressurreição.

O índio não representa unicamente um tipo, um tema, um motivo, um personagem. Representa um povo, uma raça, uma tradição, um espírito. Não é possível considerá-lo e valorizá-lo de pontos de vista exclusivamente literários, como uma cor ou um aspecto característico nacional, colocando-o no mesmo plano que outros elementos etnográficos do Peru.

À medida que ele é estudado, descobre-se que a corrente indigenista não depende de simples fatores sociais e econômicos. O que dá direito ao índio de prevalecer na visão do peruano de hoje é, sobretudo, o contraste e o conflito entre seu predomínio demográfico e sua servidão – não apenas inferioridade – social e econômica. A presença de três milhões de homens da raça autóctone, no panorama mental de um povo de cinco milhões, não deve surpreender ninguém numa época em que este povo sente a necessidade de encontrar o equilíbrio que até agora lhe faltou em sua história.

Criollismo

• Pedro Figari, "O Gaúcho" (1919) • Jorge Luis Borges, "O Tamanho da minha Esperança" (1926), "Nossas Impossibilidades" (1931)

Certos projetos de unidade cultural na América Latina resultaram na criação de símbolos que acabaram servindo como elementos de identificação idealizada das diferentes classes sociais. Na segunda metade do século XIX, ao retratar o índio e a mata virgem, José de Alencar propôs uma dessas imagens unificadoras da identidade nacional. Os intelectuais rio-platenses, por sua vez, encontraram no criollismo gaucho *respostas análogas para uma espécie de "essência" ou "verdade" argentina ou uruguaia. Os mesmos princípios prevaleceram no gauchismo rio-grandense dos anos 1920, como resposta ao modernismo urbano originado com a Semana de 22 em São Paulo*[1].

Essas metáforas nacionalistas foram criadas por escritores de origem urbana que provavelmente nunca tiveram contato com os indígenas das florestas brasileiras ou com os já na época extintos gauchos *do interior argentino. "A literatura* gauchesca *não é obra do* gaucho *em transe de inspiração literária ou de necessidade expressiva. Os autores* gauchescos *não são de modo algum* gauchos, *mas escritores que praticam a expressão castelhana culta", afirma Ángel Rosenblat*[2]. *É o caso de autores clássicos como Bartolomé Hidalgo, Estanislao del Campo, José Hernández e outros no Uruguai e na Argentina, ou de José de Alencar no Brasil*[3]. *Mas, apesar da sólida formação urbana, esses escritores se dedicaram a fazer uma literatura que garantiu a difusão e a consolidação de mitologias selváticas e rurais.*

1. As pesquisas de Lígia Chiappini mostram que, a rigor, não existiu uma vanguarda modernista no Rio Grande do Sul. "*Houve e não houve* modernismo no Rio Grande do Sul", afirma a autora, concluindo que o modernismo paulista e carioca provocou, por oposição, uma reafirmação e renovação do regionalismo e do gauchismo, assim como da prosa crítica, especialmente a de Augusto Meyer. Ver, de Ligia Chiappini Moraes Leite, *Modernismo no Rio Grande do Sul. Materiais para o seu Estudo*, e *Regionalismo e Modernismo*.
2. *Las Generaciones Literarias Argentinas del Siglo XIX ante el Problema de la Lengua*, p. 46.
3. Também Alencar preocupou-se com o tema gauchesco, chegando inclusive a publicar, em 1870, *O Gaúcho. Romance Brasileiro*, que foi traduzido para o espanhol na década de 1920.

Com o surgimento das vanguardas, tais mitos evoluíram de maneira diversificada. No caso do Brasil, as lendas indígenas serviram a Mário de Andrade para criar Macunaíma, o Herói sem Nenhum Caráter *(1928), fazendo-as conviver com o capitalismo selvagem e a* fourmillante cité *que era São Paulo nos anos 1920. Também Oswald de Andrade formulou sua teoria antropofágica a partir da imagem do índio, só que agora este era um sincrético "bárbaro tecnizado" e integrado aos novos tempos. Um e outro buscaram respostas que dessem conta da modernidade urbana, das novas tecnologias e do crescente cosmopolitismo derivado do fluxo imigratório das primeiras décadas do século.*

A resposta argentina virá através de Don Segundo Sombra *(1926), consagrado como o grande romance da década. O texto apresenta uma visão altamente idealizada do* gaucho, *cujos costumes e tradições são retomados na linguagem culta e estilizada de Güiraldes, que redigiu boa parte do livro em Paris. Na mesma década, Borges publica seus primeiros livros de poesia –* Fervor de Buenos Aires *(1923),* Luna de Enfrente *(1925) e* Cuaderno San Martín *(1929) –, assim como uma série de ensaios, numa linguagem propositalmente* acriollada[4].

O extermínio dos índios no século XIX e a extinção dos negros (usados como bucha de canhão na Guerra da Independência e na Guerra do Paraguai) eliminaram a possibilidade de uma discussão sobre o caráter étnico da Argentina, nos moldes do que acontecera em Cuba ou no Brasil. Se nestes países, de forte herança africana, a polêmica teve como referente classes sociais que chegaram a lutar pela sua própria identidade, o mesmo não ocorreu na região do Prata. Já na segunda metade do século XIX, o gaucho *é um tipo social a caminho do total desaparecimento. Por um lado, a política de cercar com arame farpado as propriedades rurais significou um bloqueio concreto para seu temperamento essencialmente itinerante, condição* sine qua non *de seu conceito de "homem livre". Por outro, aqueles que viviam às margens das cidades (o* gaucho orillero*) tampouco podiam concorrer com a mão-de-obra imigrante européia, imbuída de uma ideologia progressista da qual não compartilhavam.*

O debate em torno daquilo que se supõe "mais" ou "menos" argentino recoloca, como pano de fundo, a grande oposição sarmientina entre "civilização" e "barbárie". Grosso modo, *para os ideólogos conservadores, uma língua verdadeiramente "argentina" deveria manter traços puristas e conservar as tradições hispânicas, conforme as normas gramaticais da Real Academia Espanhola. Mais ainda, esse espanhol castiço deveria, por um lado, se afastar dos torneios da fala* criolla, *inspiradora da literatura* gauchesca *e, por outro, evitar ser degradado pelo clima babélico que tomou conta de Buenos Aires no final do século XIX e no início do XX. Ironicamente, se Sarmiento vislumbrou o processo civilizatório através*

4. No entanto, nas sucessivas reedições desses três livros, Borges fez uma operação de "limpeza" dos *criollismos*, tornando a linguagem muito mais acadêmica e convencional. Na edição definitiva dos poemas, restam apenas vestígios dessa linguagem *agauchada*.

da eliminação do índio e da importação de mão-de-obra européia, esta última acabou se tornando um elemento altamente ameaçador, quase bárbaro, aos olhos tradicionalistas da oligarquia argentina. Essa discussão chegaria ao auge com um caudaloso artigo de Ernesto Quesada, "El Criollismo en la Literatura Argentina", publicado em 1902[5]. O ensaio tenta refutar a linguagem acriollada enquanto expressão legítima da essência argentina.

Tal discussão decorre do surgimento de uma vasta produção do gênero gauchesco, numa época em que o gaucho já era um tipo em vias de extinção. Essa literatura (Santos Vega, Martín Fierro, Juan Moreira, entre outros) é a manifestação utópica de um nacionalismo que tenta se afirmar por oposição à Espanha. Com o intuito de contestar a suposta identidade criolla, Quesada alega serem de origem espanhola – mais especificamente andaluza – os torneios lingüísticos considerados tipicamente gauchescos. Elitista e preconceituoso, Quesada recusa qualquer contaminação estrangeira.

Além disso, os imigrantes, impossibilitados de aprender de imediato a língua espanhola, acabam criando idioletos de grande difusão, como o cocoliche, ítalo-espanhol macarrônico, do qual não estavam ausentes torneios criollos. Também o lunfardo, gíria da malandragem dos subúrbios de Buenos Aires, representa uma grande ameaça para os puristas da língua. Frente a essas versões degradadas e populares do espanhol[6], cria-se uma espécie de pânico a respeito do futuro da língua, ou daquilo que mais tarde poderia se tornar uma linguagem argentina. O escritor e político argentino Miguel Cané (1851-1905), por exemplo, acredita que essas modalidades do espanhol sejam frutos da ignorância: "[...] no dia em que tivermos escolas suficientes para educar milhares de crianças que ficam vagando o dia inteiro nos mil ofícios das ruas de nossa capital, o "lunfardo", o "cocoliche" e outros "idiomas nacionais" perecerão por falta de cultivo"[7].

Em contraposição à corrente conservadora, há aqueles que acreditam na linguagem como uma entidade dinâmica, capaz de se transformar e de assimilar os novos tempos. Esta foi a proposta de Louis Abeille, no polêmico texto Idioma Nacional de los Argentinos (1900), e de Miguel de Unamuno, nos ensaios que escreveu sobre o tema[8]. Duas décadas mais tarde, a geração martinfierrista retoma o assunto. Na "Carta Abierta a la Púa", de

5. Este texto, assim como os outros que acompanham a polêmica, encontra-se em Alfredo Rubione (org.), *En torno al Criollismo*. Ver o importante "Estudio Preliminar" do organizador. Fundamental também é Adolfo Prieto, *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*.
6. "*Cocoliche*: máscara que representa um italiano *acriollado*" e "O *lunfardo* é a língua dos subúrbios da Grande Buenos Aires, empregada não apenas pelos ladrões, como foi na sua origem, mas também pela ralé, de cujo vocabulário passou para a língua comum do povo bom número de palavras cujo sentido especial foi-se adequando para outros usos", são as acepções encontradas no *Diccionario Lunfardo* de José Gobello, pp. 48 e 125.
7. "El Criollismo", em Alfredo Rubione (org.), *En torno al Criollismo*, p. 232.
8. *Idem*, pp. 43-61 e 277-286.

1922, afirma Oliverio Girondo: "Porque é imprescindível ter fé, como tu tens fé, na nossa fonética, já que fomos nós, os americanos, quem oxigenamos o castelhano, tornando-o um idioma respirável, um idioma que pode ser usado cotidianamente e escrito à "americana", com a "americana"[9] *nossa de todos os dias...". Essa afirmação ecoará dois anos mais tarde na proposta cosmopolita do Manifesto* Martín Fierro: *um dos seus postulados afirma que* "Martín Fierro *tem fé em nossa fonética".*

Borges não permanece alheio à polêmica, muito pelo contrário[10]. *Já na casa paterna, ele conhece os escritores Evaristo Carriego (a quem dedicaria, em 1930, o livro de ensaios* Evaristo Carriego*) e o lendário Macedonio Fernández. Tanto um quanto o outro são influências assumidas por Borges na sua ideologia gauchesca. Ao retornar da Europa em 1921, com esse sentimento de argentinidade aguçado, Borges dedica-se com afinco a uma poesia de linguagem extremamente* acriollada, *e redige vários ensaios teóricos sobre a questão da "linguagem argentina". Em julho de 1925, publica na revista* Proa, *por ele dirigida, o ensaio "El Idioma Infinito", em que define claramente as duas políticas do idioma espanhol na Argentina:*

> *Duas condutas de idioma (ambas igualmente presunçosas e inábeis) se dão nesta terra: uma, a dos preguiçosos galicistas que, à rotina castelhana, querem antepor outra rotina e que solicitam para isso uma liberdade que apenas exercem; outra, a dos casticistas, que acreditam na Academia como quem acredita na Santa Federação*[11] *e a cujo julgamento já é perfeita a linguagem.*

No mesmo ensaio, Borges defende uma atitude transformadora frente à língua: "O grandioso é amilhonar o idioma, instigar uma política do idioma"[12]. *Um ano mais tarde, o escritor argentino publica o livro de ensaios* El Tamaño de mi Esperanza *(1926),*

9. Referência ao paletó esporte, muito em moda na Argentina dos anos 1920, e usado aqui por Oliverio Girondo como símbolo de uma vanguarda dessacralizada, voltada para signos do cotidiano.
10. Tampouco Roberto Arlt. Entre seus artigos de jornal reunidos sob o título de *Aguafuertes Porteñas*, encontra-se "El Idioma de los Argentinos", de 1930, no qual afirma: "[...] o absurdo é pretender espartilhar numa gramática canônica as idéias sempre cambiantes e novas dos povos".
11. Referência à ditadura de Juan Manuel de Rosas em Buenos Aires, que se manteve no poder durante 24 anos. Contra os unitários, os federalistas usavam o *slogan* "Viva a Santa Federação".
12. Borges também faz um agradecimento a Xul Solar: "Dedico estes apontamentos ao grande Xul Solar, já que na ideação deles não está isento de culpa". De fato, naquela mesma época, Xul Solar estava preocupado com a criação do *neocriollo*, uma espécie de língua franca para a América Latina, na qual predominariam raízes do espanhol e do português. Ver Alfredo Rubione, "Xul Solar. Utopía y Vanguardia", pp. 37-39. Optamos por traduzir o neologismo "*amillonar*", forma verbalizada do numeral "*millón*", por "amilhonar", lembrando que, no ano anterior ao artigo de Borges, Oswald reivindica "a contribuição milionária de todos os erros" (Manifesto da Poesia Pau Brasil, 1924). Agradeço a lembrança a Haroldo de Campos.

cujo artigo de abertura é reproduzido nesta antologia[13]. As linhas iniciais expressam um ostensivo anticosmopolitismo, numa tomada de posição em que o criollismo é encarado como um valor diametralmente oposto ao da cultura européia. Mas Borges não deixa de reconhecer que a Argentina é uma "terra de desterrados, de saudosos do longínquo e do alheio", e classifica dois tipos de desterrados e saudosistas: os gringos (novos imigrantes europeus), com os quais "não fala a pena [dele]", e os gauchos[14]. Só que o autor de Fervor de Buenos Aires é consciente da inexistência do gaucho, nos moldes em que ele sobrevivera no século XIX, e que ele "hoje é palavra de nostalgia".

Talvez por isso a linguagem propositalmente agauchada do ensaio seja a maneira ideal e idealizada para Borges lutar contra a história e recriar assim sua mitologia gauchesca. Essa atitude é anti-sarmientina por excelência, e não lhe falta coragem para apelidar o autor de Facundo de "norte-americanizado índio bravo, grande odiador e desentendedor do criollo". Isso não quer dizer que Borges opte pela barbárie, muito menos pelo conceito sarmientino de barbárie.

O escritor argentino encontra-se no limite de duas épocas, entre a herança de uma certa tradição gauchesca, e os sinais irreversíveis da modernidade, da qual ele inclusive fora promotor antes, quando da fundação e difusão da vanguarda ultraísta. Borges sabe que sua tarefa é restaurar os signos da história, de uma história que pertence cada vez mais ao universo das letras e das lendas. Daí esta pergunta poética e retórica ao mesmo tempo:

> ¿Dónde estará (repito) el malevaje
> que fundó, en polvorientos callejones
> de tierra o en perdidas poblaciones
> la secta del cuchillo y del coraje?

Ainda em "El Tamaño de mi Esperanza", o desejo de se expressar em uma linguagem nova aparece ser bem maior do que a empobrecedora realidade circundante. Frente à "essencial pobreza do nosso fazer", ele afirma que "a nossa realidadi vital é grandiosa e a nossa realidadi pensada é mendiga"[15].

13. Borges nunca mais permitiria a reedição dessa coletânea, nem de *Inquisiciones* (1925), e tampouco de *El Idioma de los Argentinos* (1928). Todos foram reeditados após a sua morte.
14. Este artigo é importante na medida em que também mostra o conhecimento e as preocupações de Borges com a história e a política argentina. Foi escrito em 1928, quando resolve apoiar a candidatura à presidência de Hipólito Yrigoyen, a quem menciona elogiosamente.
15. "Realidadi" é a forma que encontramos para traduzir "realidá", de forma a respeitar a oralidade da língua.

Em 1927, Borges retoma a questão, na conferência "El Idioma de los Argentinos"[16], *privilegiando o caráter dinâmico da língua, em detrimento da rigidez das fórmulas acadêmicas. Ali também revela seu desagrado com o* "lunfardo", *definido como "jeringonça sub-reptícia dos ladrões" e "língua especializada na infâmia". Assim como, na mesma época, Mário de Andrade procura reduzir a distância entre a linguagem falada e a escrita, Borges tem plena consciência dessa diferença: "[...] o não escrito idioma argentino continua nos dizendo, a nossa paixão, a nossa casa,* a *confiança, a conversada amizade".*

"Nossas Impossibilidades", artigo de abertura do livro de ensaios Discusión *(1932), também faz parte do extenso elenco de ensaios dos anos 1920 e início dos 1930 que Borges nunca mais permitiria republicar. Mais do que em outras partes, ele trata aqui de definir o caráter nacional argentino, e o portenho em especial, mas o faz às avessas, como já indica o próprio título, salientando "certos caracteres do nosso ser que não são muito gloriosos".*

Afastando-se das questões específicas da fala argentina, Borges desenvolve nesse ensaio elementos definidores do caráter argentino e que já haviam sido sutilmente sugeridos em "El Tamaño de mi Esperanza". Criando neologismos, como "inargentino" ou "incuriosidade", o escritor faz uma crítica virulenta à xenofobia, à intolerância, aos preconceitos e ao machismo que imperam em seu país. O autor de Fervor de Buenos Aires *retoma também, com ironia e realismo, a questão do* criollismo, *deixando clara sua preocupação em restaurar a imagem pura, não contaminada, daquilo que melhor poderia representar a "essência" do caráter argentino: "O* criollo, *penso, deverá ser investigado naquelas regiões onde uma concorrência forasteira não haja estilizado nem falseado – por exemplo, nos departamentos do norte da República Oriental".*

Para Borges, esse criollismo *não se limita à Argentina, pois sempre leva em conta a outra margem, a Banda Oriental do Uruguai. "La Criolledad en Ipuche" é um artigo publicado em outubro de 1924 na revista* Proa, *no qual trata de dois poetas uruguaios filiados à tradição da poesia* gauchesca: *Fernán Silva Valdés e Pedro Leandro Ipuche. Ao confrontá-los, Borges destaca a pureza da linguagem* criolla: *"A* criollidade *em Silva Valdés já está imobilizada em símbolos e sua linguagem, consciente demais de sua individuação, não sofre a influência de vozes forasteiras. Em Ipuche, o* criollismo *é uma coisa viva que se entreverá com as outras".*

Fernán Silva Valdés é o fundador do nativismo, movimento que tenta renovar a literatura criolla *uruguaia. Em resposta a um questionário na revista de vanguarda* La Cruz del Sur *(1927), o poeta uruguaio assinala as diferenças entre* nativismo *e* criollismo:

16. O texto da conferência fará parte, no ano seguinte, do volume com o mesmo título, *El Idioma de los Argentinos*, pp. 163-183. Citamos pela edição de Jorge Luis Borges & José Edmundo Clemente, *El Idioma de los Argentinos y El Idioma de Buenos Aires*.

> [...] nativismo é o movimento que se pode definir desta maneira: a arte moderna que se nutre na paisagem, tradição ou espírito nacional (não-regional) e que traz consigo a superação estética e o engrandecimento geográfico do velho criollismo que somente se inspirava nos tipos e costumes do campo [...] O criollismo é uma coisa velha e estática; o nativismo é uma coisa nova e em evolução[17].

Outro defensor do elemento gaucho no Uruguai é o pintor Pedro Figari. Conhecido por retratar os costumes tradicionais de Montevidéu, em especial o candombe, dança dos negros uruguaios, Figari, ainda em 1919, defende a necessidade de resgatar o gaucho como um dos símbolos mais originais da América Latina. Ele teme o avanço da cultura européia e tenta resistir aos perigos de uma cultura miscigenada:

> [...] olhamos para o gaucho como a essência das nossas tradições criollas, como o obstáculo autóctone à conquista ideológica que se seguiu à era das emancipações políticas. As urbes se hibridizaram: há parises, madris, romas, vienas e até berlins por estas comarcas, enquanto a cidade americana, de pura cepa, ou mesmo de meia cepa, está por nascer; e até parece ser de realização utópica.

Em termos de identidade nacional, portanto, o criollismo distingue-se sobremaneira do indigenismo andino ou da negritude, nos moldes em que esta se manifesta nas Antilhas e mesmo no Brasil. Aimé Césaire, um dos líderes da negritude antilhana, empreende um movimento cuja revolução se opera principalmente no plano da linguagem: "Queria fazer um francês antilhano, um francês negro que, embora sendo francês, levasse a marca negra", afirma o escritor martiniquenho[18]. Nota-se aqui uma postura respaldada por uma sólida reivindicação de fundo social, diametralmente oposta à de Ernesto Quesada.

Que se saiba, não há nenhum gaucho que tenha escrito poesia gauchesca, ou reivindicado uma língua criolla. A mitologia gaucha é uma reflexão feita por uma geração de intelectuais urbanos, que procuram no passado a restauração de símbolos que possam consolidar e dar sentido à identidade rio-platense. O fenômeno se consolida através da literatura gauchesca, e o debate permanece circunscrito à língua criolla, frente àquilo que ameaçava tornar-se o idioma nacional argentino. Isso não quer dizer que o criollismo não teve acesso às classes populares. Pelo contrário, foram justamente as classes populares as criadoras das novas linguagens e as grandes consumidoras da literatura folhetinesca gaucha, cujo extraordinário sucesso editorial nem os próprios autores conseguiram prever[19].

17. "Nativismo", *apud* Hugo Verani (org.), *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p. 303.
18. "Sonia Aratán, René Depestre con Aimé Césaire", p. 138.
19. Ver Adolfo Prieto, *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*.

Jorge Luis Borges, "Un Compadrito", 1926.

O Gaúcho[20]

Pedro Figari

Lançou-se a idéia de imortalizar o gaúcho; e eu, de minha parte, a aplaudo. Diante da exígua, sempre exígua gratidão humana, deve atrair as nossas simpatias tudo o que tenda a nos reabilitar, e tal herói bem merece um monumento. Entretanto, deixemos de lado o sentimentalismo. Tem-no de sobra esse "gestor da América" para se sobrepor aos regateios partidários. A sua obra, enorme, ergue-se muito acima das barreiras nas quais se embotam as nossas paixões bravias. Se é para magnificar, magnifiquemos. É preciso olhar este fator medular da nossa economia pelo seu aspecto mais nobre, mais alto e genuíno. Portanto, levantemos a mira.

A meu ver, não é porque ele tenha sofrido e contribuído mais para suportar os acasos e quebrantos da nossa vida turbulenta que o gaúcho é mais representativo em nossa sociologia, mas sim porque ele é, se não o único, pelo menos aquele que conservou e tendeu mais a manter contato com o meio americano, quer dizer, com o seu ambiente próprio. Assim é que, excetuando-se o pré-colombiano, vemos o gaúcho como a essência das nossas tradições *criollas*, como o obstáculo autóctone oposto à conquista ideológica que seguiu-se à era das emancipações políticas. As urbes se hibridizaram: há parises, madris, romas, vienas e até berlins por estas comarcas, enquanto a cidade americana, de pura cepa, e ainda de meia cepa, está por nascer; e até parece ser de realização utópica.

O gaúcho não é o povoador – de qualquer indumentária rural ou urbana – que rende culto aos deuses, ídolos e fetiches de ultramar, mas aquele que, compenetrado com o ambiente, forja ali mesmo o seu caráter. Ele é o nativo da América, que sente a altivez do seu privilégio regional, e que, por isso mesmo, manifesta-se autônomo, quer use chiripá, bombachas ou fraque. É possível que tenha desaparecido o arquétipo, se é que poderia ter sido encarnado alguma vez, mas não é menos certo que, ao se extinguir, tal entidade deixou plasmada a sua obra estrutural como baluarte inexpugnável da individualidade americana: a sua psicologia. Não é só porque o gaúcho, vinculado à natureza, fez sacrifícios e sofreu, ao mesmo tempo que rendia culto às suas aves e às suas flores, que ele merece a nossa admiração e a nossa gratidão. Mas é, particularmente, porque salvou a virgindade da América, enquanto estas populações inorgânicas sentiam-se esmagadas pela onda dos deslumbramentos das velhas civilizações, perdendo pé na realidade, sem conseguir ver o que lhe é próprio, e submetidas ao ditame de todos, a não ser em matéria de liberdades políticas: esse é o maior e melhor título do gaúcho.

20. Publicado em *Pegaso* 10 (abr. 1919), pp. 367-369 [Tr. MLP].

Se aquilo que se quer exaltar é o "elo" que une o que é americano autóctone com a consciência moderna da América, elaborada em meio ao cosmopolitismo avassalador das imigrações trabalhadoras, nestes povos formados mais por uma rápida acumulação de homens e famílias que procedem de todas as partes do mundo do que por um processo normal e razoável de seleção assimilativa, parabéns! Se o gaúcho representa algo assim como um filtro de resistência à incorporação sem enraizamento, ao povoador que somente tem em mira a nossa esplêndida natureza como uma grande caixa de ferro repleta de ouro e de papéis cotizáveis, parabéns! Será o símbolo da autonomia americana, que é o nosso maior bem moral e material.

A essa entidade, simpática e forte, que, como uma represa destinada a impedir que nos europeizemos desenfreadamente, fundidos na variegação heterogênea, e que, como germe fecundo, gerou a noção individual e "individualizante", devemos o supremo benefício de sermos o que devemos ser: americanos. E é neste campo virgem, viveiro de todas as seleções, que procuram expansão as conquistas e ideais que fermentam penosamente no Velho Mundo por entre as malhas de uma tradição óssea. Aqui é onde se cultiva o fruto fértil do progresso, para desfrutá-lo isento dos subornos que lá ainda subsistem à custa das glórias e dos prestígios do passado, exóticos, felizmente exóticos para nós. Não somente para desfrutar melhor de tudo isso é que a América autônoma vive, mas também para retribuir com fidalguia ao benemérito campeão ancestral, com as novas hastes de sua própria planta, rejuvenescidas e viçosas, como preço das suas ingentes, admiráveis contribuições à obra da evolução mundial, e para oferecer-lhe também algumas hastes das nossas plantas.

Esta é a representação superior do gaúcho, desse elemento que vemos poetizado nas nossas idealizações habituais, e, nesse sentido, é mais do que um símbolo pátrio: é o símbolo da América Latina.

O Tamanho da minha Esperança[21]

Jorge Luis Borges

É aos *criollos* que quero falar: aos homens que nesta terra sentem-se viver e morrer, não aos que acreditam que o sol e a lua estão na Europa. Terra de desterrados natos é esta, de saudosos do longínquo e do alheio: estes são os verdadeiros gringos, confirme-o ou não o seu sangue, e com eles não fala a minha pena. Quero conversar com os outros, com os rapazes querencieiros e nossos, que não apoucam a realidadi deste país.

21. Publicado em *El Tamaño de mi Esperanza*, pp. 5-10 [Tr. NMG].

Meu argumento de hoje é a pátria: o que há nela de presente, de passado e de vindouro. E conste que o vindouro nunca se anima a ser completamente presente, sem antes se ensaiar e que este ensaio é a esperança. Bendita sejas, esperança, memória do futuro, cheirinho do porvir, garatuja de Deus!

O que fizemos nós, os argentinos? A expulsão dos ingleses de Buenos Aires foi talvez a primeira façanha *criolla*. A Guerra da Independência teve a grandeza romântica que nesses tempos convinha, mas é difícil qualificá-la de empresa popular, e ela só foi se completar na outra ponta da América. A Santa Federação[22] foi o "deixar-se viver" portenho feito norma, foi um genuíno organismo *criollo* que o *criollo* [Justo José de] Urquiza (sem se dar bem conta do que fazia) matou em Monte Caseros[23] e que não falou com outra voz que não a rancorosa e grosseira das divisas e a voz póstuma do *Martín Fierro* de [José] Hernández. Foi uma lindíssima vontadi de *criollismo*, mas não chegou a pensar nada e esse seu emperramento, essa sua soneira xucra de gauchaço, é menos perdoável do que a sua Mazorca[24]. [Domingo Faustino] Sarmiento (norte-americanizado índio bravo, grande odiador e desentendedor de tudo o que é *criollo*) nos europeizou com a sua fé de homem recém-chegado na cultura e que dela espera milagres. Depois, que outras coisas houve aqui? Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo e Eduardo Wilde inventaram mais de uma página perfeita, e nos últimos anos do século, a cidadi de Buenos Aires topou com o tango. Ou melhor, os arrabaldes, as noites do sábado, as "*chiruzas*"[25], os "*compadritos*"[26] que requebravam ao andar, toparam com ele. Ainda me resta o quarto de século que vai do novecentos ao novecentos e vinte e cinco e acredito sinceramente que nele não devem faltar os três nomes de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández e de Ricardo Güiraldes. A fama indica outros nomes, mas não acredito nela. [Paul] Groussac, [Leopoldo] Lugones, [José] Ingenieros, Enrique Banchs são gente de uma época, não de uma estirpe. Fazem bem aquilo que outros já fizeram e esse critério escolar de bem ou mal feito é uma pura tecniquice com a qual não devemos nos sobrecarregar aqui onde rastreamos o elementar, o genésico. Entretanto, é verdadeira a sua fama e por isso os mencionei.

Cheguei ao fim da minha análise (da minha pormaiorizada e rápida análise) e penso que o leitor concordará comigo se eu afirmar a essencial pobreza do nosso fazer. Não se gerou nestas terras nem um místico nem um metafísico; nem um sentidor nem

22. Divisa que designava o princípio federalista que, ao menos teoricamente, Rosas defendia [N. da T.].
23. Batalha (1852) entre as tropas brasileiras, uruguaias e o exército de Urquiza contra as tropas de Rosas que, vencido, partiu para a Inglaterra [N. da T.].
24. Sociedade organizada em Buenos Aires durante o governo de Rosas para semear o terror entre os unitários. Tinha como símbolo uma espiga ("*mazorca*") de milho [N. da T.].
25. Moça vulgar, de pouca instrução [N. da T.].
26. Indivíduo vulgar e fanfarrão que se veste, fala e age presunçosamente [N. da T.].

um entendedor da vida! O nosso maior varão continua sendo Dom Juan Manuel [de Rosas]: grande exemplar da fortaleza do indivíduo, grande certeza de saber viver, mas incapaz de erigir algo espiritual, e tiranizado afinal mais do que ninguém pela sua própria tirania e pela sua burocratice. Quanto ao general San Martín, já é um general de neblina para nós, com dragonas e galões de névoa. Entre os homens que andam pela minha Buenos Aires, há apenas um que é privilegiado pela lenda e que anda nela como num carro fechado: esse homem é [Hipólito] Yrigoyen. E entre os mortos? Sobre o longínquo Santos Vega muito se escreveu, mas é um nome vazio que vai passeando de pena em pena sem conteúdo substancial, e assim sendo, para [Hilário] Ascasubi foi um velhinho chocarreiro e para Rafael Obligado um camponês feito de nobreza e para Eduardo Gutiérrez um marginal romanticão, um precursor idílico de [Juan] Moreira. A lenda não é assim. Não há lendas nesta terra e nem um único fantasma caminha pelas nossas ruas. Esse é o nosso estigma.

A nossa realidadi vital é grandiosa e a nossa realidadi pensada é mendiga. Aqui não se gerou nenhuma idéia que se pareça com a minha Buenos Aires, com esta minha Buenos Aires múltipla que é carinho de árvores em Belgrano e doçura longa em Almagro e indolente sorna costeira em Palermo e muito céu em Villa Ortúzar e proceridadi taciturna nas Cinco Esquinas e querença de poentes em Villa Urquiza e redondel de pampa em Saavedra. "Entretanto, a América é um poema diante dos nossos olhos; sua extensa geografia deslumbra a imaginação e com o tempo não hão de lhe faltar versos", escreveu Emerson em quarenta e quatro em sentença em que é como uma intuição de [Walt] Whitman e que hoje, na Buenos Aires do ano de vinte e cinco, volta a profetizar. Buenos Aires já é mais do que uma cidadi, é um país e é preciso encontrar nela a poesia e a música e a pintura e a religião e a metafísica que se harmonizam com a sua grandeza. Esse é o tamanho da minha esperança, que nos convida a todos a sermos deuses e a trabalharmos na sua encarnação.

Não quero nem progressismo nem *criollismo* na acepção corrente dessas palavras. O primeiro é um nos submetermos a ser quase norte-americanos ou quase europeus, um obstinado sermos quase outros; o segundo, que antes foi palavra de ação (zombaria do ginete com os desajeitados, troça dos que são muito de "a cavalo" com os que são muito de "a pé"), hoje é palavra de nostalgia (desejo tímido do campo, arroubo de se sentir um pouco Moreira). Não cabe grande fervor em nenhum deles e sinto muito pelo *criollismo*. É verdadi que se a significação dessa palavra pudesse ser ampliada – hoje costuma equivaler a um mero gauchismo – ela seria talvez a mais apropriada à minha empresa. *Criollismo*, portanto, mas um *criollismo* que seja discutidor do mundo e do eu, de Deus e da morte. Vamos ver se alguém me ajuda a buscá-lo.

A nossa famosa incredulidadi não me desanima. A descrença, se for intensiva, também é fé e pode ser manancial de obras. Luciano e [Jonathan] Swift e Lourenço Sterne

e Jorge Bernardo Shaw que o digam. Uma incredulidadi grandiosa, veemente, pode ser a nossa façanha.

Buenos Aires, janeiro de 1926

Nossas Impossibilidades[27]

Jorge Luis Borges

Esta fragmentária notícia dos caracteres mais imediatamente afugentes do argentino requer uma prévia limitação. Seu objeto é o argentino das cidades, o misterioso espécime cotidiano que venera o alto esplendor das profissões de charqueador ou de leiloeiro, que anda de ônibus e o considera um instrumento letal, que menospreza os Estados Unidos e festeja que Buenos Aires possa quase se ombrear com Chicago homicidamente, que rejeita a simples possibilidade de um russo incircunciso e lampinho, que intui uma secreta relação entre a perversa ou nula virilidade e o fumo suave, que pratica com amor a pantomima digital do metido a sério, que deglute, em especiais noites de júbilo, porções de aparelho digestivo ou evacuativo ou reprodutor, em estabelecimentos tradicionais de aparição recente, que se denominam *parrillas*[28], que se vangloria ao mesmo tempo de nosso "idealismo latino" e de nossa "esperteza portenha", que ingenuamente só acredita na esperteza. Não me limitarei, pois, ao *criollo*[29]: tipo deliberado agora de bom papo mateador e de contador de casos, sem obrigações prévias raciais. O *criollo* atual – o de nossa província, ao menos – é uma variedade lingüística, um comportamento que se pratica para incomodar algumas vezes, outras para agradar. Sirva de exemplo disto último o *gaucho*[30] entrado em anos, cujas ironias e orgulhos

27. Publicado em *Discusión*, pp. 11-17 [Tr. NMG]. Devido ao caráter altamente referencial de certos termos que aparecem no texto (designações, expressões), optamos por mantê-los em espanhol, colocando um equivalente em nota de rodapé [N. da T.].
28. Churrascaria.
29. O termo *criollo* se usa para designar o indivíduo nascido nos países hispano-americanos, cuja ascendência é européia e, entre os argentinos, especificamente espanhola. Segundo certos lexicógrafos, o termo é de origem portuguesa, proveniente de *crioulo*. Este último termo designava, inicialmente, apenas o branco nascido nas colônias européias de além-mar, primeira acepção, aliás, indicada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em seu *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Posteriormente, passou a ser empregado para designar o negro nascido na América, tornando-se esta a acepção mais corrente do termo entre nós. Esse fato nos levou a optar pela não tradução do termo [N. da T.].
30. Preferimos manter *gaucho*, em vez de aportuguesar o termo utilizando a forma *gaúcho*. Este, hoje, entre nós, é mais interpretado como um gentílico que designa o nascido no Rio Grande do Sul do que como um termo alusivo a um tipo de habitante dos pampas brasileiros, uruguaios e argentinos, e do interior da Argentina em geral, de ascendência ibérica e às vezes também indígena, destro cavaleiro, honrado e

representam uma delicada forma de servilismo, posto que satisfazem a opinião corrente sobre ele... O *criollo*, penso eu, deverá ser pesquisado nessas regiões onde a confluência forasteira não o tenha estilizado e falseado – como por exemplo nos departamentos do Norte da República Oriental [do Uruguai]. Volto, pois, ao nosso cotidiano argentino. Não quero a sua completa definição, mas a de seus traços mais fáceis.

O primeiro é a penúria imaginativa. Para o argentino exemplar, tudo o que é infreqüente é monstruoso – e como tal, ridículo. O dissidente que deixa crescer a barba em tempo de barbeados ou que nos bairros do chapéu de feltro prefere culminar de cartola é um milagre e uma inverossimilhança e um escândalo para aqueles que o vêem. Na comédia nacional, os tipos do *gallego*[31] e do *gringo*[32] são um mero reverso paródico dos *criollos*. Não são malvados – o que comportaria uma dignidade; são irrisórios, momentâneos e ninguém. Agitam-se em vão: a seriedade fundamental de morrer lhes está negada. Essa fantasmidade corresponde às certezas errôneas de nosso povo, com tosca precisão. *Eso*[33], para o povo, é o estrangeiro: um sujeito imperdoável, errado e bastante irreal. A inépcia de nossos atores ajuda. Agora, desde que os onze *compadritos*[34] bons de Buenos Aires foram maltratados pelos onze *compadritos* maus de Montevidéu, o estrangeiro *an sich* é o uruguaio. Se com estrangeiros irreconhecíveis, nominais, mente-se e exige-se uma diferença, o que não será com os autênticos? Impossível admiti-los como uma parte responsável do mundo. O fracasso do intenso filme *Hallelujah*[35] diante dos espectadores deste país – ou melhor, o fracasso dos espectadores extensos deste país diante do filme *Hallelujah* – deveu-se a uma invencível coalizão dessa incapacidade, exasperada por se tratar de negros, com outra não menos deplorável e sintomática: a de tolerar sem zombaria um fervor. Essa mortal e cômoda negligência pelo inargentino do mundo comporta uma faustosa valorização do lugar ocupado pela nossa pátria entre as nações. Deve fazer alguns meses, em função do lógico resultado de umas eleições provinciais de governador, falou-se do "ouro russo"; como se a política interna de uma subdivisão desta descolorida república fosse perceptível lá de Moscou, e os apaixonasse. Uma boa

inculto, embora portador de uma sabedoria popular, tal como designa o vocábulo espanhol em primeiro lugar [N. da T.].

31. Forma relativamente pejorativa, usada em toda a América Meridional, para referir-se aos espanhóis, especialmente os que imigraram para essas terras [N. da T.].
32. No espanhol do Prata, o termo é empregado para referir-se aos estrangeiros, exceto espanhóis, e especialmente aos italianos [N. da T.].
33. Forma pejorativa de referir-se ao estrangeiro que pode ser traduzida por *isso (daí)* [N. da T.].
34. Na região do Prata (embora o termo seja usado como argentinismo em outras regiões da América), tipo de malandro, fanfarrão e faroleiro, que se veste de maneira afetada, e que em certo sentido faz lembrar o nosso *pilantra* [N. da T.].
35. Filme dirigido por King Vidor, em 1929, o primeiro com temática exclusivamente negra rodado em Hollywood. Para as relações de Borges com o cinema, ver, de Edgardo Cozarinsky, *Borges e o Cinema*.

vontade megalomaníaca permite essas fantasias. Completa-a nossa incuriosidade, efusivamente delatada por todas as revistas gráficas de Buenos Aires, tão desconhecedoras dos cinco continentes e dos sete mares quanto zelosas dos veranistas custosos a Mar del Plata, que integram seu rasteiro fervor, sua veneração, sua vigília. Não somente a visão geral é paupérrima aqui, mas também a domiciliar, a doméstica. A Buenos Aires esquemática do portenho é mais do que conhecida: o Centro, o *Barrio Norte* (com asséptica omissão de seus cortiços), a *Boca del Riachuelo* e *Belgrano*. O resto é uma inconveniente Ciméria[36], um vão paradeiro conjetural dos turbulentos ônibus La Suburbana e dos resignados bondes Lacroze.

A outra característica que procurarei demonstrar é a fruição irreprimível dos fracassos. Nos cinemas desta cidade, toda frustração de uma expectativa é aclamada pelas venturosas platéias como se fosse cômica. O mesmo ocorre quando há luta: jamais interessa a felicidade do ganhador, mas a boa humilhação do vencido. Quando, num dos filmes heróicos de Sternberg, que se encaminha para um fim de festa desastroso, o alto pistoleiro Bull Weed se adianta sobre as serpentinas mortas da aurora para matar seu crapuloso rival, e este, vendo-o avançar contra ele, irresistível e bruto, foge da morte visível, uma brusca apoteose de gargalhadas festeja esse temor e nos lembra o hemisfério em que estamos. Nos cinemas pobres, basta o menor sinal de agressão para que o público se entusiasme. Esse disponível rancor teve sua articulação felicíssima no imperativo *¡sufra!*[37], que já se retirou das bocas, não das vontades. É significativa também a interjeição *¡tomá!*[38], usada pela mulher argentina para coroar qualquer enumeração de esplendores – como por exemplo as etapas opulentas de um veraneio – como se as alegrias valessem pela invejosa irritação que produzem. (Lembremos – de passagem – que o mais sincero elogio espanhol é o particípio *envidiado*[39].) Outra suficiente ilustração da facilidade portenha do ódio é oferecida pelos numerosos anônimos, entre os quais devemos incluir o novo anônimo auditivo, sem rastros: o afrontoso telefonema, a emissão invulnerável de injúrias. Esse impessoal e modesto gênero literário, ignoro

36. Não encontramos nenhuma referência ao sentido que Borges possa ter querido dar a esse termo, em maiúscula no original. Pelo contexto, supomos uma alusão à mitologia, onde encontramos as *cavernas cimérias*, morada do sono, e as *trevas cimérias*, morte perpétua. A idéia que ficaria, então, seria a de lugares lúgubres, infernais, nos confins do Judas, em outras palavras. Ainda é possível pensar numa alusão aos cimérios, povo bárbaro das margens do Ponto Euxino, que, no século VII a.C., invadiu a Lídia, e que, segundo supõem alguns, teria dado nome à Criméia [N. da T.].
37. O equivalente seria *(Que) sofra!* [N. da T.].
38. Expressão usado no final de alguma narrativa que possa provocar inveja e com essa intenção. Talvez encontrasse alguma equivalência em expressões do tipo *Viu?* ou *Gostou?* ou *Agüente/Engula essa!*, devidamente acompanhadas de gestos condizentes [N. da T.].
39. Invejado [N. da T.].

se é invenção argentina, mas é de aplicação perpétua e feliz. Há virtuosos nesta capital que temperam a petulância de seus vocativos com a estudiosa intempestividade da hora. Tampouco esquecem nossos concidadãos que a suma velocidade pode ser uma forma da reserva e que as injúrias vociferadas de um automóvel aos que estão a pé ficam geralmente impunes. É verdade que o destinatário também não costuma ser identificado e que o breve espetáculo de sua ira míngua até se perder, mas sempre é um alívio afrontar. Acrescentarei outro exemplo curioso: o da sodomia. Em todos os países da terra, uma indivisível reprovação recai sobre os dois executores do inimaginável contato. *Abominação fizeram os dois: seu sangue sobre eles*, diz o Levítico. Não assim entre a patifaria de Buenos Aires, que reclama uma espécie de veneração para o agente ativo – porque tapeou o companheiro. Entrego essa dialética fecal aos apologistas da *esperteza*, da *maledicência* e do *trote*, que tanto inferno encobrem.

Penúria imaginativa e rancor definem nossa parte de morte. Afiança a primeira um muito generalizável artigo de Unamuno sobre *La Imaginación en Cochabamba*; o segundo, o incomparável espetáculo de um governo conservador, que está forçando toda a república a ingressar no socialismo, só para amolar e entristecer um partido de centro.

Faz muitas gerações que sou argentino. É sem alegria que formulo estas queixas.

Negrismo e Negritude

• Ejalves, "O Inimigo do Preto é o Preto!" (1924) • "A Questão do Negro" (1929) • Fernando Ortiz, "Nem Racismos nem Xenofobias" (1929) • Nicolás Guillén, "Prólogo a *Sóngoro Cosongo*" (1931) • "Comunicado da Frente Negra Brasileira" (1932) • "Falando com Dom Luis Palés Matos" (1932) • Fernando Ortiz, Nicolás Guillén *et al.*, "Contra os Racismos" (1936) • Mário de Andrade, "Linha de Cor" (1939) • Roger Bastide, "Tenho um Encontro Marcado com os Negros... (Impressões Uruguaias)" (1945).

A DISCUSSÃO da temática negrista na cultura latino-americana dos anos 1920 exige alguns esclarecimentos preliminares: primeiro, o negrismo, *enquanto manifestação especificamente literária, pouco tem a ver com a* negritude, *termo que engloba aqueles movimentos, surgidos nos anos 1930, que reivindicam os direitos dos negros; segundo, o negrismo não se configura como um movimento estético organizado, regido por manifestos ou propostas teóricas, análogo aos* ismos *da década (futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo etc.)*[1].

Nem por isso, contudo, deixa de haver pontos de contato entre o negrismo e certos procedimentos característicos da vanguarda européia. A busca do exotismo, a introdução de uma estética baseada na plástica dos fetiches africanos ou das máscaras polinésias e o retorno aos elementos primitivos da cultura são alguns dos fatores determinantes das novas regras de composição da vanguarda parisiense das primeiras décadas do século. Na mesma época, publicam-se importantes estudos sobre as culturas primitivas (Tylor, Frazer, Lévy-Bruhl e Freud), assim como as fundamentais investigações do etnólogo Leo Frobenius, especializado em culturas africanas. Picasso, Vlaminck, Braque, Brancusi, Klee, Giacometti

1. Mesmo assim, Ramón Gómez de la Serna dedica ao negrismo todo um capítulo de seu famoso *Ismos*, pp. 123-136. Provavelmente inspirado nas reflexões de Apollinaire, que aparece mencionado no texto, Gómez de la Serna se atém às relações que o cubismo manteve com a arte primitiva africana. Dois hispano-americanos também são citados: Diego Rivera, que faria um óleo de Ramón Gómez de la Serna, o qual serviria de capa para a primeira edição de *Ismos*; e Oliverio Girondo, que possuía uma bela escultura africana. No final do ensaio, encontram-se diversas *greguerías* "negristas".

e Modigliani são apenas alguns dos artistas plásticos que recorrem ao primitivismo negro como fonte de temas e formas.

A literatura européia segue esta trilha aberta pelas artes plásticas e também passa a explorar a nova temática: Apollinaire é o teórico que, ao refletir sobre os efeitos da arte africana no cubismo, divulga e consolida a importância daquela[2]. *Gertrude Stein inaugura a prosa de vanguarda de temática negrista com o conto* Melanctha *(1909). Blaise Cendrars, em sua* Anthologie Nègre *(1921), de grande difusão na época, faz uma compilação de lendas, mitos, contos e poemas africanos, e chega a afirmar no prólogo que "o estudo das raças primitivas é um dos conhecimentos mais indispensáveis à história do espírito humano [...]"*[3]. *André Gide narra suas experiências em* Voyage au Congo *(1927). Paul Morand contribui com* Magie Noire *e* Paris Tombouctou, *ambos de 1928. Este último livro, escrito na tradição dos diários de viagem, reduz o negrismo a seu aspecto turístico, sendo até ilustrado com um mapa da África pelo próprio autor, que comenta:*

> *Convencido de que o turismo vai, em questão de poucos anos, se desenvolver na África Ocidental Francesa, pareceu-me que essas notas poderiam, na ausência de um guia africano, ser úteis àqueles que não são comerciantes, nem funcionários, nem caixeiros-viajantes, nem caçadores de marfim, nem soldados... mas apenas aficionados da viagem*[4].

Do fascínio da temática negrista não escapariam nem mesmo os surrealistas, como por exemplo Philippe Soupault, que, em 1929, escreve La Nègre.

Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e européia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. Por tudo isso, as manifestações artísticas européias inspiradas no negrismo, embora tenham revolucionado a arte moderna, não são uma tendência ideológica de fundo liberacionista. Em momento algum visam preservar a identidade do negro através de sua história, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a negritude, de caráter acentuadamente político[5]. *Numa*

2. Ver o fundamental livro de Jean-Claude Blachère, *Le Modèle Nègre*.
3. *Anthologie Nègre.*
4. *Paris Tombouctou. Documentaire*, p. 8.
5. Isso não significa que seja impossível estabelecer vínculos entre o negrismo estetizante dos anos 1920 e o movimento político da negritude que se iniciava nos fins dos anos 1930. Numa entrevista a Aimé Césaire, afirma René Depestre, seu entrevistador: "Houve também um movimento anterior à negritude propriamente dita, que se manifestou entre as duas guerras, um movimento, por assim dizer, de *pré-*

época em que os valores europeus entram em crise, os elementos da cultura africana incorporados à literatura européia ficam reduzidos a ambientes e sons, à descrição do negro pelo que ele tem de exótico, à mitologia de sua sensualidade e à nostalgia de um universo primitivo. (Paul Gauguin é provavelmente o melhor representante, nas artes plásticas, deste último aspecto.)

Os escritores latino-americanos não demoram a produzir, sob vários nomes – poesia afro-cubana, poesia afro-antilhana, poesia negra, poesia mulata, poesia negróide, poesia negrista –, sua versão da literatura negrista. Em 1923, ao proferir uma conferência na Sorbonne, Oswald de Andrade constata que, se para o europeu o negro não passa de um elemento exótico, para os brasileiros "o negro é um elemento realista"[6]. Poucos anos depois, o crítico uruguaio Alberto Zum Felde (1889-1976) faria uma afirmação semelhante: "[...] o negro é exótico na França, mas aqui, no Prata, ele é nativo; é tão nativo daqui quanto o índio ou o gaucho"[7]. Todavia, merecem crédito os europeus, pois ironicamente são eles, numa espécie de efeito bumerangue, que levam os escritores latino-americanos a reconhecer a existência do negro. Segundo Antonio Candido: "Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles"[8].

O processo será análogo nos países com forte herança africana, como é o caso das Antilhas, do Brasil e inclusive do Uruguai. Surpreendentemente, a procura de uma expressão negra é um projeto que acaba atraindo mais autores brancos do que escritores de ascendência africana[9]. Entre os nomes de maior destaque, está o do porto-riquenho Luis Palés Matos (1898-1959), cujo livro mais conhecido é Tuntún de Pasa y Grifería (1924-1937). Palés

negritude, expresso no interesse pela arte africana entre os pintores europeus. Há uma relação entre esse interesse manifestado pelos artistas da Europa e a tomada de consciência dos negros?". Responde Aimé Césaire: "Certamente. Esse movimento é também um dos componentes de nossa tomada de consciência". Em "Sonia Aratán, René Depestre con Aimé Césaire", p. 142.

6. "L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain", p. 200.
7. *Proceso Intelectual del Uruguay*, vol. 3, p. 161.
8. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", p. 121.
9. A lista dos autores que exploraram a temática negrista na América Latina dos anos 1920 é muito extensa para esta introdução, na qual serão mencionados apenas os nomes mais representativos no campo da poesia. Exceção deve ser feita, porém, ao romance *¡Ecué-Yamba-Ó!*, de Alejo Carpentier, publicado em Madri em 1933. Em todo caso, há várias antologias que dão uma visão continental do tema: Emilio Ballagas (org.), *Antología de la Poesía Negra Hispanoamericana*; Ildefonso Pereda Valdés (org.), *Antología de la Poesía Negra Americana*; Emilio Ballagas, *Mapa de la Poesía Negra Americana*; Simón Latino (org.), *Antología de la Poesía Negra Latinoamericana*; e Jorge Luis Morales, *Poesía Afroantillana y Negrista*.

Matos usa com freqüência versos com hemistíquios de seis sílabas, enfatizando com isso os sons e ritmos africanos[10]*:*

> [...]
> Calabó y bambú.
> Bambú y calabó.
> El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú
> La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
> Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
> [...]
>
> ("Danza negra")

No mesmo poema, Palés Matos põe em relevo a importância geográfica da raça negra e os *vínculos entre a África e as Antilhas:*

> [...]
> Pasan tierras rojas, islas de betún:
> Haití, Martinica, Congo, Camerún;
> las papiamentosas antillas del ron
> y las patualesas islas del volcán,
> que en el grave son
> del canto se dan.
> [...]

10. Jean-Claude Blachère, em *Le Modèle Nègre*, p. 18, chama a atenção para o primitivismo lingüístico que os antropólogos do final do século viram com certo preconceito, mas que os poetas da vanguarda parisiense aproveitaram como elemento de renovação da linguagem poética: "Lucien Lévy-Bruhl também enfatiza, em suas obras, aquilo que ele imagina ser um traço constante das línguas arcaicas: 'Entre os primitivos, o pensamento e a língua têm um caráter exclusivamente concreto' (Lévy-Bruhl, *La Mentalité Primitive*, p. 506). Nós teremos em muitas ocasiões a oportunidade de destacar a fertilidade dessa opinião (aparentemente avalizada pela ciência do seu tempo) em poetas ansiosos por definir uma nova linguagem poética. Em Cendrars, assim como em Tzara, encontraremos traços evidentes deste primitivismo lingüístico". Deve-se notar que, num dado momento do Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade afirma: "Somos concretistas". No mesmo manifesto, Lévy-Bruhl aparece mencionado com destaque. Tal afirmação oswaldiana provavelmente fundamenta-se no pensamento do filósofo francês, referindo-se esta "concretude" a uma fala mais essencial, liberada das normas acadêmicas. No livro de poemas *Pau Brasil*, encontram-se vários exemplos da fala do negro, propositalmente contrastada à linguagem acadêmica. Ver, em especial, "vício na fala", "o gramático", "o capoeira" e "pronominais".

Vários poetas introduzem a temática afro-antilhana em Cuba: Ramón Guirao, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Gómez Kemp e José Zacarías Tallet. O mais famoso deles é Nicolás Guillén (1902-1989), especialmente por Motivos de Son *(1930),* Sóngoro Cosongo *(1931) e* West Indies, Ltd. *(1934). O primeiro desses livros compõe-se de oito poemas que reproduzem a fala do negro, onde em geral o "s" e outras consoantes finais ("r", "d", "j") são eliminados, o "v" é substituído pelo "b" etc. Este projeto aproxima-se bastante daqueles iniciados, muitos anos antes, por Borges, ao "argentinizar" o espanhol, e por Mário de Andrade, ao propor uma língua "brasileira". Em todos eles, prevalece o desejo de aproximar a língua oral da escrita:*

[...]
Camina, negra, y no yore,
be p'ayá;
camina, y no yore, negra,
ben p'acá;
camina, negra, camina,
¡que hay que tené boluntá!
[...]

("Hay que Tené Boluntá")

Mas é o segundo livro, Sóngoro Cosongo *(1931), que vai dar fama a Guillén. Nele, o poeta cubano abandona parcialmente as formas oralizantes, optando por uma linguagem mais castelhana. Guillén faz da temática mestiça e do sincretismo religioso (cristão/iorubá) um projeto estético e ideológico para a poesia:*

[...]
En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó).

("La Canción del Bongó")

Sua proposta aparece claramente descrita no prólogo do livro aqui reproduzido, um dos raros documentos, senão o único, em defesa da poesia mestiça. Guillén reconhece estar escrevendo uma poesia do povo cubano, denominando-a de "versos mulatos", uma vez que "o espírito de Cuba é mestiço". O poeta consegue manter-se distante do aspecto turístico

do negrismo e acaba atribuindo a este coerência histórica. Poucos escritores são tão consistentes em sua produção e no projeto de uma literatura mestiça: um poeta mulato, uma poesia mulata, um país mulato[11].

A poesia negrista brasileira teve em Raul Bopp seu melhor representante. O autor de Cobra Norato *(1931) permanece, ao longo de sua obra, fiel à procura de uma expressão telúrica e nacionalista. No prefácio a* Urucungo. Poemas Negros, *escrito em 1932, explica suas intenções:*

> *Agora mando esses troços negros que estão como escravos há muitos anos escondidos no fundo da mala. Dei uns puxões nuns e noutros pra desamarrotar. A maior parte escravaria de 1922, 23, 24. Esotericamente eu tinha intenção de fazer um livro "urucungo", só de gemido de negro. Uma parte: África; pré-histórico, sexual e místico. Outra parte, era o cativeiro, troços de lavoura etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas) e no fim uma seçãozinha de "chorados" e "cata-piolhos" que é uma espécie de cantiga de ninar*[12].

Embora publicado em 1932, a concepção e a composição do livro remontam exatamente à Semana de 22, quando a maior parte dos modernistas, inclusive o próprio Raul Bopp, procurava identificar a brasilidade com o índio antropófago. Nesse sentido, Bopp se destaca de seus companheiros vanguardistas: além de procurar definir a brasilidade através do tema negro, nota-se, já no prefácio a Urucungo, *formas altamente coloquiais, próprias do projeto modernista ("pra", "nuns e noutros", "seçãozinha"). O livro compõe-se de vinte poemas, a maior parte em verso livre. Prevalece a nostalgia pelos ancestrais através das lendas africanas ("Cata-piolho do Rei Congo") e das tradições negras ("Marabaxo", "Mãe Preta"), misturadas por vezes a rituais cristãos ("São Benedito"). Há poemas, inclusive, altamente narrativos ("Dona Chica" e "Romance N° 2"). O humor, próprio do modernismo, aparece justamente nas formas coloquiais (*Per sécula seclóro, *em "Caratateua", ou* Muiér dos zóio verde tem perigo, *em "Romance N° 2"). O uso abundante da onomatopéia retoma uma constante na representação poética da poesia negra da América Latina:* Bum Qui-ti-bum Qui-tibum Bum-bum *("Marabaxo"), ou no refrão* Aratabá-becúm/ Aratabá-becúm *("Casos da Negra Velha").*

11. Esta afirmação dá margem à seguinte discussão: é uma poesia de temática negra, escrita por um poeta negro, mais representativa da negritude do que a escrita por um branco? Ou será a obra de escritores brancos, como Palés Matos e Emilio Ballagas, menos negra ou menos mestiça do que a poesia de Guillén? Os resultados comprovam que a qualidade da poesia não depende necessariamente da cor da pele do escritor. Uma discussão extensiva do tema pode ser encontrada no artigo de Fernando Ortiz, "Más acerca de la Poesía Mulata. Escorzos para su Estudio".
12. *Urucungo. Poemas Negros*, p. 8.

Apesar da preocupação em também fazer de sua poesia instrumento de denúncia das arbitrariedades cometidas contra os negros, Raul Bopp não se liberta inteiramente dos arquetípicos preconceitos relativos à sensualidade e à indolência da raça negra, como se pode notar em "Marabaxo": "Numa preguiça lasciva as fêmeas de carne sedosa, em ronda,/ rengueiam, bambas, num balanço lento".

A herança de um "estilo modernista" predomina ainda em poemas como "Favela (film)", cujas metáforas visuais lembram de imediato a Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade, ou as metáforas ultraístas da camera eye *de Oliverio Girondo dos anos 1920*[13]*:*

A bananeira botou as tetas do lado de fora.

Lá em baixo
passa um trem de subúrbio riscando fumaça.

Na porta da venda
um negro bocejou como um túnel.

Jorge de Lima, geograficamente distante do modernismo paulista e carioca, também representa a corrente da poesia negrista. Embora os Poemas Negros *(1947) mereçam grande destaque no* corpus *de sua obra, é no final dos anos 1920 que o poeta alagoano começa a publicar poemas de temática negrista. No livro* Poemas*, de 1927, "Xangô" é um exemplo de uso de linguagem primitiva, efeitos onomatopaicos e sincretismo religioso:*

[...]
São Marcos, São Marcos
com o signo de Salomão
com Oghum Chila na mão
com três cruzes no surrão
S. Cosme! S. Damião!
Credo
Oxum-Nila
Amém.
[...]

13. Ao comentar a evolução das imagens na poesia de Raul Bopp – um trajeto que vai do ultraísmo ao surrealismo –, afirma Lígia Morrone Averbuck, em *Cobra Norato e a Revolução Caraíba* (p. 148): "Na poesia de Bopp, a existência de uma vertente dirigida para a 'espacialidade' pode ser verificada, por igual, em uma construção metafórica de tipo concreto, visual, arquitetônico".

Seu poema mais conhecido, traduzido logo para o espanhol, "Essa Negra Fulô", pertence ao livro Novos Poemas *(1929), no qual são exploradas a paisagem afro ("Serra da Barriga"), a culinária afro-brasileira ("Comidas") e as histórias de escravos ("Madorna de Iaiá"). Jorge de Lima rememora as narrativas de sua infância, presentificando a herança negra do brasileiro. Ele se afasta assim do perigo do exotismo fácil do poeta branco que opta por escrever poesia de tema negrista:*

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!
vem coçar minha coceira,
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!
[...]

O uso da anáfora no imperativo ("vem") reproduz e reforça a dialética da relação amo/escravo. O verso curto e o uso do estribilho "Essa negra Fulô" imprimem um tom coloquial, próprio ao projeto da poesia modernista.

Nos "Poemas da Negra" (1929), de Mário de Andrade, escritos um ano depois de Macunaíma, *a temática negrista é quase imperceptível, se não fosse pelo título da coleção. São doze poemas líricos, dirigidos à mulher, em que o elemento negro aparece bastante diluído na retórica romântica e idealizada do texto:*

[...]
É a escureza suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.
[...]

(Poema III, Remate de Males)

Apesar da origem negra de Mário de Andrade, e de sua constante preocupação em definir o "caráter brasileiro", não se encontram em sua poesia os temas e sons afro-brasileiros, como acontece em Jorge de Lima[14]. *Nas palavras de David Brookshaw:*

> *[...] a contribuição mais significativa da fase "primitivista" dos anos 20 foi, em última análise, verificar que o potencial cultural e a originalidade brasileira não estão nem na tradição ameríndia nem na afro-brasileira, e sim em uma combinação das duas, juntamente com a tradição portuguesa. Mesmo se o Brasil devesse tornar-se racialmente mais branco, as bases culturais do país, porém, seriam estabelecidas na herança das três raças, resultando daí uma nova e sincrética cultura brasileira. Isto é o que o mesticismo [sic] significava para os modernistas e Mário de Andrade foi o seu expoente mais lógico e coerente*[15].

Por fim, mas não menos importante, há o uruguaio Ildefonso Pereda Valdés (1899), um dos pioneiros da literatura negrista na América do Sul. Os dois livros que dedica à poesia negrista são La Guitarra de los Negros *(1926) e* Raza Negra *(1929). À diferença dos autores mencionados, Pereda Valdés dedicou grande parte de sua obra ao estudo das tradições negras, tanto no Uruguai como em outras partes. Inspirado nas obras de Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Gilberto Freyre e Mário de Andrade, com quem manteve correspondência, Pereda Valdés é um precursor no que diz respeito à antropologia do negro no Uruguai:* Línea de Color. Ensayos Afroamericanos *(1938),* El Negro Ríoplatense y Otros Ensayos *(1937) e* Negros Esclavos y Negros Libres *(1941). Profundo conhecedor da literatura negra, também compilou uma* Antología de la Poesía Negra Americana *(1936). Nesta obra de âmbito continental, estão representados os melhores poetas negros norte-americanos, a poesia antilhana e também a brasileira. Pereda Valdés vincula-se, nos anos 1920, ao movimento* martinfierrista *de Buenos Aires e, nos anos 1930, faz várias viagens ao Brasil, chegando a publicar poemas em várias revistas modernistas.*

14. Roger Bastide, em *A Poesia Afro-Brasileira*, não inclui os modernistas nas suas considerações. Mesmo assim, à p. 129, ele afirma: "Seria, entretanto, um erro grave acreditar que não exista uma poesia afro-brasileira, com seus traços próprios, seus sinais distintivos e suas descobertas líricas. Apenas a África não é o assunto aparente. Ela está, como a filigrana, inscrita na transparência do papel, na textura, na trama da obra escrita, no segundo plano dos sentimentos expressos e a sua música é ouvida em surdina, ressonância longínqua e sutil, a cada pausa do verso ou da estrofe".
15. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, p. 84.

Negritude

Embora a negritude *seja um conceito polêmico, difundido nos anos 1930 por Aimé Césaire e Léopold Senghor, optamos nesta antologia pelo emprego dessa denominação para indicar as manifestações ideológicas que dizem respeito à identidade do negro, assim como às reivindicações políticas dos anos 1920 e 1930, especialmente em Cuba e no Brasil. Não se deve, portanto, confundi-la com o* negrismo. *Nas palavras de Roger Bastide:*

> *A negritude foi, a princípio, tomada de consciência da originalidade do pensamento africano, e a descoberta de uma nova nobreza. Desse ponto de vista, a negritude, em sua origem, reúne os fenômenos que a antropologia cultural norte-americana designou com o nome de contra-aculturação. É, em suma, o período dos primeiros poemas de Senghor*[16].

Em Cuba, assim como no Brasil, apenas no final dos anos 1920, e especialmente na década de 1930, é que surgem manifestações políticas mais concretas em defesa dos direitos dos negros. A fundação do Partido Comunista cubano em 1925 contribui para a formação de uma consciência de classe, aglutinando negros e brancos na reivindicação de suas prerrogativas. Tal movimento resulta em progressivo abandono da idéia de "raça" e, ao mesmo tempo, na difusão do conceito de "cultura cubana", na qual o negro passa a ser percebido como membro de uma classe social.

*Cabe a dois indivíduos a primazia na luta pelos direitos dos negros em Cuba: Fernando Ortiz (1881-1969) e Nicolás Guillén. Antropólogo e jurista, Ortiz é responsável por uma monumental produção intelectual. Autor de livros fundamentais sobre a cultura negra (*Hampa Afrocubana, Glosario de Afronegrismos, Los Negros Brujos, Los Esclavos Negros, Los Negros Cubanos *e os clássicos* Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar *e* Ensayos Etnográficos*), ele foi diretor de várias associações e de revistas importantes dedicadas às questões do negro, especialmente a* Revista Bimestre Cubana. *Suas obras são verdadeiros mergulhos nas tradições africanas, numa tentativa de recuperar os vínculos perdidos com as culturas originais das diversas etnias negras. Mais do que ninguém, Fernando Ortiz ajudou a criar uma consciência do valor da cultura afro-cubana – num país cuja população inclui uma parcela substancial de negros e mulatos –, promovendo o estudo das línguas, das religiões, das tradições e da literatura de origem afro-antilhana, "naquela Babel africana criada em Cuba pelo tráfico negreiro"*[17].

16. *Apud* Miriam Nicolau Ferrara, *A Imprensa Negra Paulista (1915-1963)*.
17. Fernando Ortiz, "Los Afronegrismos de nuestro Lenguaje", p. 326. Este artigo demonstra como o espanhol colonizador, além do total desinteresse pelas línguas e culturas africanas, foi responsável pelo quase desaparecimento das mesmas.

Em novembro de 1928, em visita oficial à Espanha, Ortiz pronuncia, no restaurante Lhardy de Madri, a conferência "Nem Racismos nem Xenofobias", reproduzida neste capítulo, um texto de grande importância conceitual, pois desloca a ênfase do conceito de "raça "para o de "cultura". Naquele momento, tanto Cuba quanto a Espanha estavam sob as ditaduras de Gerardo Machado e de Primo de Rivera, respectivamente. Ortiz sustentou uma posição política muito radical e corajosa, principalmente em um país obrigado a comemorar o Dia da Raça (justamente a 12 de outubro, um mês antes da conferência) e numa época em que ainda era incontestável o argumento oficial em favor do "papel benéfico" da Espanha na conquista e colonização da América. A conferência provocou reações imediatas. Uma delas, bastante conservadora, nega a validade dos conceitos de "raça" e de "cultura", e apela para o de "religião" como elemento unificador da América com a Espanha. A importante Revista Bimestre Cubana, *da qual Fernando Ortiz era diretor, publica não apenas a conferência, mas todos os artigos por ela suscitados nos jornais madrilenhos da época*[18].

Merece também grande destaque Nicolás Guillén, hoje conhecido por sua poesia. Porém, em 1929, antes de publicar Motivos de Son *(1930), primeiro livro de "poesia mulata", Guillén desempenha importante papel como jornalista, publicando uma série de artigos em "Ideales de una Raza", página negra do suplemento dominical do* Diario de la Marina. *"Pela primeira vez em Cuba, eram apresentados, num jornal importante e influente, sem eufemismos e com franqueza, os problemas do negro. Este podia subir a uma tribuna e protestar por sua preterição, reclamando o reconhecimento efetivo dos seus direitos civis e sociais", comenta o crítico Ángel Augier*[19]. *À diferença do Brasil, não existiam em Cuba jornais negros, como* O Clarim da Alvorada. *Por isso, o recurso a um suplemento dominical no jornal* Diario de la Marina, *que, conforme Ángel Augier, era um jornal extremamente conservador. À semelhança do Brasil, a ditadura de Gerardo Machado (1925-1933) termina com qualquer tipo de reivindicação, assim como a ditadura de Vargas também poria fim ao primeiro partido político formado por negros brasileiros.*

Essa primeira etapa será consolidada, em dezembro de 1936, com a fundação da Sociedade de Estudos Afro-Cubanos, que tem Fernando Ortiz como presidente e Nicolás Guillén como vice-presidente. Além dos estatutos da associação, ambos escrevem "Contra os Racismos", aqui reproduzido, espécie de manifesto contra o preconceito racial, assinado por um grande número de intelectuais. O texto alerta para o perigo do racismo que, com a ascensão do nazismo, se encontra em franca evolução na Europa: "Toda a humanidade está sofrendo profundamente pela absurda prédica dos ódios raciais"[20]. *E também faz um breve histórico, partindo do século XVI, dos motivos que levam à inferioridade social do negro em Cuba.*

18. *Revista Bimestre Cubana* 24 (1929), pp. 25-50, 570-576 e 716-720.
19. *Nicolás Guillén. Estudio Biográfico-Crítico*, p. 89.
20. Em 1935, ocorre um processo análogo no Brasil, com o Manifesto dos Intelectuais Brasileiros contra

Com elegância e sem radicalismos, o texto faz um apelo à integração nacional definitiva. Levando em consideração a "recíproca interpenetração racial", percebe-se uma vontade de estudo e observação das especificidades da cultura negra, mas, em última instância, prevalece o ideal de se chegar a uma "cor cubana", como diria Guillén. Essa vontade de fusão, de alguma maneira, ecoa os ideais de "raça cósmica" de José Vasconcelos.

Embora a supressão do tráfico de escravos tenha se dado em 1850 e a abolição em 1888, foi justamente na década de 1920 que os negros brasileiros começaram a buscar uma identidade racial e a lutar por seus direitos em uma sociedade impregnada de uma retórica que negava a própria existência de preconceito racial no país[21]*. Nessa época, têm início certos processos de desmascaramento que acabam por repercutir em várias áreas da cultura, constituindo as primeiras manifestações de afirmação da cultura e dos direitos civis de negros e mulatos no Brasil. Tal conscientização incipiente dos negros enquanto classe tem lugar principalmente em São Paulo através da criação de agremiações e periódicos dedicados a seus problemas e reivindicações. Descrevem Renato Jardim Moreira e José Correia Leite:*

> *Desde 1915 vinham sendo fundadas organizações de negros, que acabavam se desvirtuando e virando bailes. É fato que os fins dessas associações não eram de arregimentação de raça, mas sim culturais e beneficentes. Assim foram fundadas de 1918-1924 a* Sociedade Beneficente 13 de Maio, *o* Grêmio Recreativo e Cultural, *e outras. Constitui exceção, nessa época, o* Grêmio Recreativo Kosmos, *que realizou seu programa educativo: teve um grupo dramático, e um jornal que publicava notícias sociais e ensaios literários*[22].

O primeiro jornal negro paulista, O Menelick *(dirigido por Deocleciano Nascimento), é de 1915, mas apenas nos anos 1920 o veículo jornalístico transforma-se em instrumento de reivindicação social*[23]*. Nesse sentido,* O Clarim da Alvorada *talvez seja uma das vozes mais eloqüentes da época: "Aparecendo em janeiro de 1924 com pretensões puramente literárias, tornou-se um ano depois um jornal doutrinário e de luta, por força da colaboração que recebia",*

o Preconceito Racial, assinado, entre outros, por Roquette Pinto, Arthur Ramos e Gilberto Freyre, e reproduzido em Arthur Ramos, *Guerra e Relações de Raça*, pp. 171-174.

21. Trinta anos depois da Abolição, ainda se encontram opiniões como a de A. Oliveira, expressa em artigo para o jornal paulistano *O Alfinete* (*apud* Florestan Fernandes, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, p. 81): "Mas de que serviu finalmente a lei do abolicionismo no Brasil? Unicamente para mostrar ao estrangeiro a nossa aparente civilização, porque, se ela aboliu a escravatura oficial, implantou o servilismo particular; se derrubou o regime de escravos obrigatórios, impôs o de servos voluntários".
22. "Movimentos Sociais no 'Meio Negro'", *apud* Florestan Fernandes, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, pp. 12-13.
23. Roger Bastide, "A Imprensa Negra no Estado de São Paulo", em *Estudos Afro-Brasileiros*. Também a dissertação de mestrado de Miriam Nicolau Ferrara, *A Imprensa Negra Paulista (1915-1963)*.

comentam Renato Jardim Moreira e José Correia Leite (este último um dos seus fundadores)[24]. No quinto número, publicado por ocasião do aniversário da Abolição (13 de maio de 1924), o jornal estampa um violento editorial, "O Inimigo do Preto é o Preto", aqui reproduzido[25].

Assinado por "Ejalves", o texto é, sem dúvida, extraordinário para a época. De embasamento marxista, extrapola a tradicional oposição entre "negro" e "branco", considerando a questão a partir da perspectiva da luta de classes: "No Brasil, há duas classes que combatem corpo a corpo: não é a branca nem a preta – é o capital privado e o trabalho escravo"[26]. E vai além: "somos os produtores, os escravizados, os infelizes, enfim, somos aqueles que trabalhamos para a grandeza da pátria; mas, em primeiro lugar, para o enriquecimento de meia dúzia de exploradores privilegiados: sejam eles brancos ou pretos". Dessa maneira, ataca também os negros ou mulatos que, por ascensão econômica ou social, deixam de se identificar com os grupos reivindicatórios, desempenhando o mesmo papel opressor tradicionalmente atribuído aos "brancos": "Nós, trabalhadores, devemos nos unir para combater os que gozam o capital privilegiado, embora sejam da nossa cor".

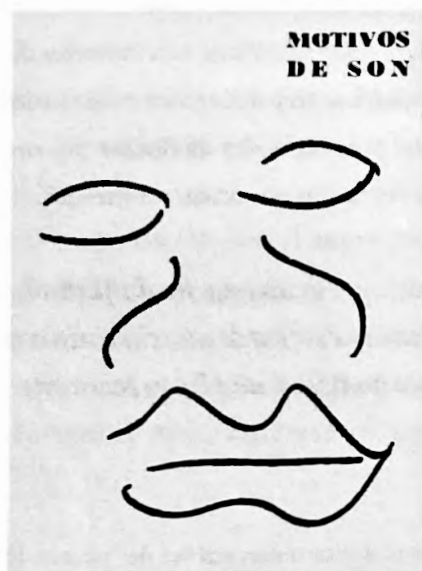
O segundo texto, de 1932, é um comunicado da Frente Negra Brasileira. Esta associação é resultado do maior movimento de conscientização da causa negra no Brasil, e segundo Florestan Fernandes:

> O êxito imediato [da Frente Negra Brasileira] foi espantoso. Em pouco tempo, contava com milhares de membros, com um poderoso núcleo dirigente em São Paulo e várias ramificações pelo interior e em outros Estados. Manteve, ainda, a partir de 18 de março de 1933, um jornal próprio, A Voz da Raça, e pôs em prática um programa de proselitismo que jamais alcançou paralelo em outras tentativas ulteriores[27].

Em 1936, ela chega até a registrar-se como partido político, que acabaria sendo fechado com a instauração do Estado Novo no ano seguinte. O comunicado repete a denúncia contra o racismo vigente, retomando a árdua luta contra a noção de que no Brasil não há preconceito:

24. "Movimentos Sociais no 'Meio Negro'", pp. 3-4.
25. No Brasil, o termo "negro" só alguns anos mais tarde viria a ser a palavra de consenso, em vez de "pessoa de cor" ou "preto". Nos Estados Unidos, assim como nas Antilhas, a adoção da palavra "negro" (*black*) não foi um processo tranqüilo. Em entrevista dada a René Depestre, Aimé Césaire, fundador do movimento da negritude, rememora: "Como os antilhanos se envergonhavam de serem negros, procuravam todo tipo de perífrase para designar o negro. Dizia-se preto, homem de pele morena, e outras tolices... Então adotamos a palavra 'negro' como desafio. Era um nome de desafio. Era um pouco a reação de um jovem encolerizado. Já que havia vergonha da palavra 'negro', adotamos a palavra 'negro'. Devo dizer que quando fundamos *L'Étudiant Noir*, eu queria na realidade chamá-lo de *L'Étudiant Nègre*, mas houve uma grande resistência entre os antilhanos [...]", em "Sonia Aratán, René Depestre con Aimé Césaire", pp. 140-141.
26. Muitos anos mais tarde, Roger Bastide faria, em *A Poesia Afro-Brasileira*, p. 135, a seguinte observação: "A raça se transformou, depois da abolição, em classe econômica".
27. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, p. 35.

"A afirmação irritante de que, nestes Brasis que é nosso, *não existe preconceito de raça – tal afirmação parece mesmo fruto da ignorância, pois é o mesmo que se tentar, num dia de sol escaldante, fazer sombra com uma peneira".*

A história desses movimentos foi estudada por Florestan Fernandes, Octávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Thomas Skidmore e outros. Vale a pena, no entanto, mencionar os motivos do fracasso desse movimento em desmascarar aquilo que Florestan Fernandes bem denominou de "o mito da democracia racial". Em primeiro lugar, há o caráter integracionista do movimento: os negros visavam incorporar-se à mesma sociedade branca que durante décadas tentou negar a existência do preconceito racial, esperançosa por sua vez da fusão étnica "embranquecedora"[28]*. Segundo, ao levar avante aquilo que se considerava como uma "Segunda Abolição", o movimento só contou com apoio de uma parcela limitada da população negra. Por fim, as divergências profundas – por exemplo, entre* O Clarim da Alvorada *e* A Voz da Raça, *órgão oficial da Frente Negra Brasileira – não só não ajudaram como sem dúvida debilitaram o movimento como um todo. Interessa de qualquer maneira salientar que esses movimentos, que tiveram início na segunda metade da década de 1920, alcançaram seu auge nos anos 1930, justamente na época em que se acentuam as questões ideológicas e em que o país se volta para as preocupações sociais.*

Nicolás Guillén, Ilustração em Obra Poética, 1922-1958, *Havana, 1980.*

28. Thomas Skidmore, *Preto no Branco*. Ainda em relação à questão do embranquecimento da raça negra, vale a pena transcrever a seguinte observação: "Miguel Pereira e Belisário Pena afirmaram que é o Brasil um vasto hospital. E nós não tememos afirmar que esse vasto hospital deriva da doença mais grave, que é o preconceito de raça e de cor, enfim a dor da mentalidade dos nossos dirigentes, deixando que pereça toda uma gente que é preciso ser substituída, porque é mestiça, porque é negra e deverá ser branca custe o que custar, mesmo à custa do esfacelamento do Brasil, pela vasa do arianismo internacional imigrado", afirma Arlindo Veiga dos Santos no "Congresso da Mocidade Negra Brasileira. Mensagem aos Negros Brasileiros", em *O Clarim da Alvorada* 17 (9 jun. 1929), *apud* Florestan Fernandes, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, p. 79.

O Inimigo do Preto é o Preto![29]

Ejalves

Lendo um dos últimos números do *Getulino*, órgão dos homens pretos de Campinas, para defesa dessa classe, um artigo em grifo, entrelinhado, o qual merecidamente demonstra o seu valor, não só pelo fato de ter sido o autor conhecido jornalista paulistano, um dos redatores da *Folha da Noite*, como pela sua substanciosa demonstração.

Talvez até hoje, apesar de já terem sido publicados diversos jornais de classe, alguns infelizmente com muito pouca existência, ainda não foi ventilado esse assunto que é de real importância.

Diz bem Moacyr Marques em seu artigo, agradecendo o recebimento de um exemplar do *Getulino*, achava no entanto, pelo que leu, que os seus irmãos de Campinas ainda não tinham chegado ao ponto em que se descortina o nosso problema.

No Brasil, há duas classes que combatem corpo a corpo; porém, não é a *branca* nem a *preta* – é o *capital privilegiado* e o *trabalho escravo*.

É necessário que nós pretos esqueçamos da cor, e tenhamos na mente que somos os produtores, os escravizados, os infelizes, enfim somos aqueles que trabalhamos para a grandeza da pátria; mas, em primeiro lugar, para o enriquecimento de meia dúzia de exploradores privilegiados: sejam eles brancos ou pretos.

Dirá talvez o leitor: que exagero em dizer que há explorador privilegiado que seja preto! Disse bem, porque se acaso existe, ele procurará por todos os meios de provar que embora seja preto, porque pela sua cor não pode negar: mas que é estrangeiro ou filho de estrangeiro, logo não se mistura (com rara exceção).

É com rara experiência que digo assim, porque ainda que não existisse nem um explorador preto nesta Capital, que representasse nosso inimigo, conheço alguns pretos que só por possuírem uma colocaçãozinha pública ou mesmo particular, ou alguns "caraminguás", já procuram fugir de seus irmãos pretos: funcionários muitas vezes da mesma repartição, só pelo fato de serem inferiores em categoria, aliando-se aos brancos, amarelos etc., contando que sejam de igual ou melhor posição, instigando até muitas vezes a outros: quase sempre brancos, que ainda convivem muito bem na roda dos pretos mais simples; neste tom: fulano! largue mão de pretos, você lá, nada poderá conseguir, como se eles, alguma coisa que conseguiram não devessem a essa malfadada classe que é a espoliada?

Isto que acabo de citar, *de que o inimigo do preto é o próprio preto*, verifica-se até no próprio seio da família, entre irmãos legítimos.

29. Publicado em *O Clarim da Alvorada* 5 (13 maio 1924).

Por isso, nós trabalhadores devemos nos unir para combater os que gozam o capital privilegiado, embora sejam da nossa cor.

Devemos combater todo aquele que constrói sua riqueza com as pedras das nossas misérias que nos dão a ganhar o pão e nos tiram o sangue, e mais ainda nos tiram o próprio leite com que amamentamos os nossos filhos, e nos dão casa para morar por preço exorbitante que é uma verdadeira força, e tudo isto é praticado indistintamente!...

Diz ainda o digno redator da *Folha da Noite*, único órgão mais independente desta Capital, nós trabalhadores pretos devemos formar ao lado de nossos irmãos trabalhadores brancos, na conquista da liberdade, que não nos veio em 88 e que só poderá ser conquistada a golpes de pensamentos; de devotamento, de sacrifícios, até com o próprio sangue.

A Questão do Negro[30]

Uma "elite" inteligente e sensitiva da raça negra começou a esboçar um "idearium" cujos focos parecem ser: a superação espiritual do negro, partindo de um princípio de afirmação racial, e a harmonização das suas aspirações com as do branco para a constituição de um ideal nacionalista único.

A "questão do negro" – e não problema, porque o negro nunca foi um problema para o branco nem muito menos para a nacionalidade – está sintetizada nestes dois pontos capitais. Uma geratriz de cultura e um índice de compreensão – no fundo, de cooperação. Nunca foram outras as bissetrizes ideais de toda convergência de famílias, povos e raças.

O admirável é que seja principalmente o negro quem tenha formulado desta vez a "sua" questão em termos de limpo doutrinarismo, com um propósito ostensivo de honrada circunstanciação e sem a menor sombra de ressentimento ou de dúvida. Porque até então brancos e negros nos mantinham acostumados a abrir a polêmica de raças como válvulas de desabafo de paixõezinhas e rancores, quando não para suscitar primitivos e, por conseguinte, já anacrônicos antagonismos étnicos. E mesmo isto de forma esporádica e intranscendente, pois as reações mais comuns foram quase sempre um silêncio vergonhoso ou ressentido em uns e um resmungo impunemente depreciativo em outros. Por apatia ou preguiça, o branco afastou-se de modo quase sistemático do estudo e discussão deste assunto como de tantos outros do dramático temário *criollo*. E aquilo que nos homens de pele clara pode ter sido fraqueza de espírito, nos de pele escura foi orgulho ou timidez estéreis. Faltou tanto a uns quanto aos outros – coisa muito comum entre nós – esse impudor clínico que se necessita para aplicar às questões a luz dilacerante da análise. É

30. Publicado em *revista de avance* 30 (jan. 1929), pp. 5-6 [Tr. NMG, ARL, RPV].

curioso como agora certas juventudes tropicais, empenhadas em esmiuçar profundidades étnicas, preferiram construir um problema novo com materiais importados ou de gabinete e se mobilizaram para uma utópica reivindicação do índio americano, como se a nossa questão racial tivesse um cariz "siboney"[31] ou "caribe"[32] e não evidentemente afro-cubano. Sempre que ouvimos falar do indo-americanismo como de coisa própria, pensamos no complexo de ignorância, ingenuidade e esnobismo que costuma dar origem a certos movimentos. Mais do que o endeusamento de Hatuey[33], acreditamos sinceramente que nos deve interessar o conhecimento de Maceo[34]. Os interesses de uma raça que cooperou para a nossa emancipação são duplamente nossos: primeiro, por um espírito de mera solidariedade humana, fortificado pela longa convivência; depois, por um sentimento nacionalista, que brota das próprias raízes da história.

Mas é mais importante que seja o negro e não o branco quem dê mostras de sensibilidade nesta questão. Em última instância é uma questão de cultura e o fato de fazer da sua entidade racial uma entidade cultural, com características e valores genuínos, é tarefa das minorias de cor, destas que já estão "sentindo" mais do que vendo o problema. É uma trajetória de dentro para fora a que deve ser percorrida e não vice-versa, como puderam pensar alguns que viram excentricamente a questão. Ao branco cabe a contribuição do estímulo, da atenção fraternalmente acolhedora e, sobretudo, da nobre determinação.

Tudo o que foi dito está na suposição de um mútuo coeficiente de inteligência de ambas as partes. Não falamos nem ao branco nem ao negro néscio. Acima de todas as diferenças étnicas e biológicas, os espíritos inteligentes trocam entre si olhares de compreensão.

Ilustração em Emilio Ballagas (org.), Antología de Poesía Negra Hispanoamericana, *1935.*

31. Entre os indígenas da época pré-colombiana, cubano, natural de Cuba [N. da T.].
32. Nome histórico dos aborígenes de Cuba [N. da T.].
33. Cacique cubano célebre por suas lutas contra os espanhóis [N. da T.].
34. Antonio Maceo (Santiago, 1845 – Punta Brava, 1896), mulato de origem humilde, chegou a ser um dos principais caudilhos da independência de sua pátria [N. da T.].

Nem Racismos nem Xenofobias[35]

Fernando Ortiz

As idéias "racistas" são contraproducentes. O conceito de raça, que é o mais batido e o de maior ingenuidade aparente, é também, sem dúvida, muito prejudicial. Antes de tudo, porque é falso. Não há uma raça hispânica, nem sequer espanhola. E menos na América, onde convivem as raças mais dessemelhantes, com tal intensidade numérica que em não poucas repúblicas não é a que se poderia dizer raça hispânica a predominante. O racismo hispânico é tão nocivo em nossos países da América quanto pode ser o "racismo negro" ou o "racismo índio" e mesmo o "nórdico" ou anglo-saxão, que também agitam alguns naquelas terras.

O racismo divide e é dissociador, não só de um ponto de vista universal, que agora não interessa tanto, mas também numa perspectiva estritamente nacional, nos lugares onde, como em nossas repúblicas, a nacionalidade necessita fortalecer-se pela crescente integração patriótica de todos os seus complexíssimos fatores raciais.

Mas então – perguntar-me-ão os senhores – como se poderá dar sentido ao baú desse positivo acervo de essências espirituais que é comum a todos nós hispânicos? Facilmente. Pensemos que aquilo que é realmente nosso, o que pertence intrinsecamente a todos nós, é "uma mesma cultura", ainda que de matizes variados, e que a única coisa que pode nos vincular uns aos outros no futuro, para nobres e puras atividades, é "a cultura", em seu sentido mais abrangente e supremo, sem as colorações parciais desta ou daquela política, religião, escola ou raça.

Claro está que o termo "raça" foi adotado por falta de outro absolutamente preciso para significar essa comunidade espiritual que une e agrupa – às vezes até contra nossa premeditada vontade – a todos nós que falamos a mais bela das linguagens. Mas será que não há outra forma melhor, sem que nos vejamos obrigados a criar e dar acepções sociográficas equívocas a palavras que devem ser de pura etnografia? Não é preferível o vocábulo "cultura"?

A raça é um conceito estático, a cultura, dinâmico.

A raça é um fato; a cultura é, além disso, uma força. A raça é fria; a cultura é cálida. Pela raça só é possível animar os sentimentos; pela cultura, os sentimentos e as idéias. A raça hispânica é uma ficção, generosa se quiserem; mas a cultura hispânica é uma realidade positiva, que não pode ser negada nem suprimida na fluência da vida universal. A cultura une a todos; a raça, somente aos eleitos ou aos malditos. De uma cultura pode-se sair para entrar numa cultura melhor, por auto-superação da cultura nativa ou por expatriação

35. Publicado em *Revista Bimestre Cubana*, XXIV, 1 (jan.-fev. 1929), pp. 13-15 [Tr. NMG, ARL, RPV].

espiritual e afastamento dela. De sua própria raça ninguém pode se arrepender; nem mesmo, com seu elogio, propagá-la, porque ao estranho nunca lhe será dado adquiri-la, nem mesmo no sangue de seus filhos.

Em Cuba, por exemplo, está vigente uma lei que impede a formação de partidos com propagandas racistas, porque se estima que o racismo nos levaria a uma desintegração suicida. E se a lei impede um racismo negro, podemos ao mesmo tempo permitir-nos qualquer outro racismo, por superior que nos pareça? Situações parecidas se dão em outros países mais distantes, onde a idéia de raça tem significações demográficas, políticas, históricas e até econômicas, que são inimagináveis na Espanha. E não é possível ignorar essas realidades ultra-atlânticas, sob pena de erros gravíssimos, de irreparáveis transcendências.

Nenhum negro, nenhum índio, nenhum chinês, nenhum saxão, nenhum italiano, por exemplo, jamais poderá sentir-se atraído por um critério étnico hispânico, entre outros motivos porque a raça é algo congênito, que não se pode perder, assim como nas praias da minha terra cubana os paguros abandonam suas conchas. Imaginam os senhores algo mais risível do que um negro dizendo-se ele mesmo de "raça espanhola"? Não é claro que um hispanismo à base "de raça" há de ter a indiferença ou a inimizade de todos aqueles que não sejam hispânicos já de nascimento? No entanto, qualquer um pode se incorporar a uma cultura que não seja a nativa, e o ser mais etiópico ou mongólico pode chegar a sentir-se e proclamar-se orgulhoso como de hispânica cultura, qualquer que seja a sua tez. Uma cultura pode atrair; uma raça, não.

E com isso já se pode dar muito por dito, que agora não há por que dizer melhor.

Centremos todas as nossas atividades concordantes numa serena, porém vigorosa, aspiração superadora de cultura: tanto de uma cultura universal, à qual hemos de contribuir com parcelas próprias e à qual devemos estar medularmente incorporados para a garantia de nosso porvir, quanto de cultura hispânica, dessa cultura forte e fina que nos foi dada para que seja o mais belo ritmo na sinfonia da civilização. Trabalhemos juntos pela cultura própria no seio da universal, e para captar de todas as suas florações as mais inebriantes essências. Se o fizermos, estejam certos de que tudo o mais nos será dado.

Prólogo a Sóngoro Cosongo[36]

Nicolás Guillén

Prólogo? Sim. Prólogo...

Mas nada grave, porque estas primeiras páginas devem ser frescas e verdes, como ramagens jovens.

Realmente, eu sou partidário de colocar os prólogos ao final, como se fossem epílogos. E, em todo caso, deixar os epílogos para os livros que não tenham prólogo.

Por outro lado, um prólogo alheio tem certa intenção provisória de coisa emprestada. Depois de impresso o livro, o autor que tenha incluído no começo dele umas linhas do amigo deve viver com a preocupação de que este as peça de volta:

– O Menéndez está dizendo que, quando o senhor terminar com o prólogo, mande-o para ele...

E, numa dessas, é para utilizá-lo em outra obra. Para emprestá-lo a outro amigo.

Meu prólogo é meu.

Posso dizer, então – esclarecido o anterior – que me decido a publicar uma coleção de poemas em virtude de já estarem escritos. Nisto sou um pouco mais honrado que certos autores quando anunciam suas obras sem terem redigido uma só linha delas. Quase sempre, tal anúncio aparece no primeiro livro, com um título todo engomado: "Obras em preparação". E, em seguida, uma lista que compreende vários tomos de poesias, crítica, teatro, romance... Todo um mundo de aspirações, mas com asas muito curtas para o vôo.

Não ignoro, é lógico, que estes versos repugnam a muitas pessoas, porque eles tratam de assuntos dos negros e do povo. Não me importa. Ou melhor, me alegra. Isso quer dizer que espíritos tão aguçados não estão incluídos no meu temário lírico. São boas pessoas, além do mais. Chegaram penosamente à aristocracia vindos da cozinha, e tremem assim que vêem um caldeirão.

Direi finalmente que estes são uns versos mulatos. Participam talvez dos mesmos elementos que entram na composição étnica de Cuba, onde todos somos um pouco sapotis. Dói? Não creio. Em todo caso, é preciso dizer isso antes de que a gente se esqueça. A injeção africana nesta terra é tão profunda, e se cruzam e entrecruzam na nossa bem regada hidrografia social tantas correntes capilares, que seria trabalho de miniaturista desenredar o hieróglifo.

36. Publicado em *Sóngoro Cosongo* (1931), e reproduzido em *Obra Poética (1922-1958)* [Tr. NMG, ARL, RPV].

Opino, portanto, que uma poesia *criolla*, entre nós, não o será de um modo cabal com o esquecimento do negro. O negro – a meu juízo – traz essências muito firmes para o nosso coquetel. E as duas raças que na ilha vêm à tona, distantes no que se vê, lançam-se um gancho submarino, como essas pontes fundas que unem em segredo dois continentes. Por fora, o espírito de Cuba é mestiço. E do espírito para a pele nos virá a cor definitiva. Algum dia se dirá: "cor cubana".

Estes poemas querem adiantar esse dia.

Comunicado da Frente Negra Brasileira[37]

Patrícios Negros!

Viva a Raça!

Cada dia que passa, vê-se mais um triunfo grande da causa sagrada da brasilidade integral. A Gente Negra Brasileira está conquistando, a golpes de fé, coragem e esforço da Frente, o seu lugar digno, o respeito merecido dentro da comunidade nacional. Patrícios! Nada de desânimo! Alistai-vos na Frente Negra Brasileira! Trazei vossos pais, irmãos, filhos e amigos! Não deis ouvido às intrigas dos despeitados, dos ignorantes, e dos inimigos do negro e do Brasil. Uni-vos, negros, pelos nossos direitos de trabalho, pelos nossos direitos sociais e políticos! Uni-vos pelas nossas reivindicações, pelo Brasil que é NOSSA TERRA, contra as ameaças de todos os internacionais.

Meus irmãos Negros

Diariamente quase, deparamos, nos jornais de diversos pontos do Brasil, a afirmação irritante de que, *nestes Brasis que é nosso*, não existe preconceito de raça – tal afirmação, parece mesmo fruto da ignorância, pois é o mesmo que se tentar, num dia de sol escaldante, fazer sombra com uma peneira. Esse preconceito, não deveria mesmo existir, mas a sua existência aí está patente em todos os sentidos, e, em diversos aspectos, não somos nós tão-somente que afirmamos a sua existência. Leiamos, pois, uma parte do artigo publicado na *Tribuna de Santos*, no dia 8 do corrente, sob o título "Imitando os Estados Unidos" com o subtítulo "Onde se vê que a Revolução de Outubro não se fez para destruir certos preconceitos...".

Num dos tópicos do referido artigo, diz a *Tribuna* o seguinte: "Como se vê, o nosso país parece disposto a imitar os Estados Unidos nessa repulsa pelo elemento que não teve a ventura de nascer com a pigmentação da cor da neve. E isto é tanto mais injustificável, quando nós bem sabemos que o povo brasileiro, em todas as suas camadas, está infiltrado

37. Publicado em *Progresso* 45 (31 jan. 1932).

do sangue africano. Transportados para aqui, os negros se constituíram logo num auxiliar precioso dos colonizadores". Além de outras verdades, termina a *Tribuna de Santos* dizendo que: "Pretender pois afastar o negro do convívio dos brancos, é rematada tolice, porquanto o português, a única raça branca que domina as demais em todo o território brasileiro, fazendo sentir a sua marcada influência em todos os núcleos humanos do nosso imenso país, não manteve aqui o sentimento seletivo que os puritanos ingleses transmitiam aos seus descendentes na América do Norte. Esta é a verdadeira história em sua cristalina transparência. O coronel Rabelo que, pela sua ideologia positivista, sabe que a raça negra foi altamente situada por Augusto Comte, que nela venerou a constância afetiva, vai proceder, nesse caso, é o *que todos esperam*, com um inflexível critério de justiça, e escudando-se nos primorosos postulados do fundador da Religião da Humanidade".

Falando com Dom Luis Palés Matos[38]

[...]

Nós, nas Antilhas, poderíamos tomar como ponto de partida Llorens Torres e os poetas cubanos Guillén e Ballagas. Esses poetas, de maneira pessoal e diferente, têm levantado o arcabouço ideal de uma poesia tipicamente antilhana e estão levando nosso verso aos seus canais lógicos e naturais. Llorens, no entanto, se limita à pintura do *jíbaro*, camponês de pura descendência hispânica, adaptado ao trópico, e faz abstração de outro núcleo racial que conosco se tem mesclado nobremente e que pela fecundidade, força e vivacidade de sua natureza, tem imprimido traços inconfundíveis em nossa psicologia, dando-lhe, precisamente, seu verdadeiro caráter antilhano. Refiro-me ao negro. Uma poesia antilhana que exclua esse poderoso elemento me parece quase impossível.

O negro vive física e espiritualmente conosco, e suas características, selecionadas no mulato, influem de modo evidente em todas as manifestações da nossa vida popular. No campo dos esportes, ele impera por sua vitalidade, seu dinamismo e sua natureza primitiva. Na música, impõe a *plena*, o *son* e o *mariandá*[39]. A própria dança, que é música de brancos, ou pelo menos de tradição branca, tem tido seus mais exímios intérpretes nos compositores de cor. Na política, ele nos dá sua paixão, sua verbosidade exuberante, sua elasticidade de atitudes e seu estranho magnetismo, que adquire no mulato uma espécie de força mística avassaladora.

Atente para o nosso comício político. É uma fanfarronice sonora de cor, de luz, de gritos estentórios de epiléptico fanatismo partidário, que somente encontra réplica no "revival",

38. Entrevista concedida a Angela Negrón Muñoz, em *El Mundo* (13 nov. 1932), de San Juan de Porto Rico, e reproduzida em Luis Palés Matos, *Poesía Completa y Prosa Selecta*, pp. 215-217 [Tr. NMG, ARL, RPV].

39. Danças populares antilhanas [N. da T.].

no "halleluyah" ou no "pentecostes" americano. A maioria dos oradores pertence à raça negra. E o orador que não carrega seu discurso na base de cores fortes e metáforas acaba sendo um eficaz sedativo das multidões. Personalismo ou lirismo, do direto ao fantástico. Não existe o termo frio e racional da análise, da exposição serena da doutrina e do princípio. Deve-se ser tropical e verboso, subir às nuvens, levantar hinos ao crepúsculo, ferver em santo furor patriótico, construir castelos de vento e não dizer nada, absolutamente nada ao povo, que por isso mesmo aplaude frenético até arrebentar as mãos. Nosso chamado "bom de fala", esse tenor da tribuna pública cuja garganta se incha em vibrante pirotecnia de metáforas como um saco de vento, é quase sempre mulato. E mulata é também a bandinha – cavaquinho, tambor e reco-reco – que no remate de cada discurso espeta musicais bandarilhas de entusiasmo na multidão ao cálido estrondo de *plenas* e *danzones*[40].

Referindo-se ao ianque, Jung sustenta que o americano é um europeu com modos de negro e alma de índio. Forçando a adaptação desse conceito para nós, eu diria que o antilhano é um espanhol com modos de mulato e alma de negro. Essa definição sublevará, indubitavelmente, muitos temperamentos. Mas nem o espanhol nem o negro protestarão.

Em toda essa miscelânea que forma especificamente o caráter antilhano, há muitas coisas repudiáveis e primitivas, que devem ser eliminadas ou pelo menos sublimadas psicologicamente. Mas há também recursos e energias de primeira qualidade, que constituem fonte inesgotável de uma lírica virgem que aguarda a mão do animador para fundir-se no tronco de uma cultura e de uma personalidade.

Não conheço, pois, um só traço coletivo de nosso povo que não ostente a marca dessa deliciosa mistura da qual o caráter antilhano extrai seu tom verdadeiro. Negá-lo me parece falsa modéstia. Esta é a nossa realidade e, sobre ela, devemos edificar uma cultura autóctone e representativa com nobreza, com orgulho, e com plena satisfação de nós mesmos.

Pedro Figari, Ilustração em El Arquitecto, *Paris, 1928.*

40. Dança cubana [N. da T.].

Contra os Racismos[41]

Fernando Ortiz, Nicolás Guillén et al.

SOCIEDADE DE ESTUDOS AFRO-CUBANOS

Advertência, compreensão e desígnio

Aos cubanos e seus conviventes:

Duas raças, principalmente, formam em Cuba a população da ilha: estas duas raças são a branca e a negra. A primeira delas, ou seja a raça conquistadora, está assentada sobre toda a América desde o momento mesmo em que o Descobridor pôs os pés no Novo Mundo; e a segunda veio quase em seguida, integrando uma parte importantíssima do povo que vive nas Antilhas, estendendo-se não pouco pelo Continente.

Como é mais que sabido, a conquista logo acabou em tais ilhas com os aborígines, e isso pôs imediatamente o colonizador diante da necessidade de importar uma força de trabalho que substituísse aquela que seu próprio ímpeto fizera desaparecer. Essa força de trabalho foi proporcionada pelos negros, cujo aparecimento em Cuba data dos primeiros anos do século XVI, nos albores do predomínio espanhol. E ambas as raças integram a sociedade em Cuba, sedimentando-a em posições econômicas diferentes: a raça branca foi a classe dominante, que tudo possuía, e a raça negra foi a massa informe, escravizada, à qual todo bem-estar estava proibido.

Com os espanhóis, chegaram a Cuba, como à maior parte da América, as mais variadas manifestações da cultura européia, através de vários séculos de hegemonia; mas, ao mesmo tempo, cada navio negreiro que esvaziou sua dolorosa carga em nossas costas trouxe, por sua vez, o motor humano que serviria para mover aquela maquinaria social. Na verdade, não é possível descrever a história da produção açucareira entre nós – a principal fonte de riqueza em Cuba – sem tropeçar em seguida com os negros, que desde os primeiros momentos formaram a população trabalhadora de nossas plantações e usinas de açúcar, e a massa mais profundamente popular em todo o país. Em outros territórios da América, como o México, o Peru, a Bolívia, o Equador etc., este papel está destinado ao índio, que resistiu ao extermínio colonizador de tal modo que pôde chegar aos nossos dias; mas nas Antilhas, e portanto em Cuba, o homem índio foi substituído pelo homem da África. Nosso índio foi e é o negro.

Em quatro séculos de constante convivência mais ou menos íntima, as duas raças têm tido infinitas ocasiões de se influenciar, de se mesclar, e até de realizar uma crescente,

41. Publicado em *Revista Bimestre Cubana*, XXXVIII, 2 (set.-dez. 1936), pp. 296-300 [Tr. NMG, ARL, RPV].

embora ainda incompleta, fusão de caracteres fundamentais, próprios e indeléveis. De imediato, o negro assimilou rapidamente a cultura de seus dominadores, arraigou-se ao mais profundo da terra a que foi transplantado, e uniu seus destinos aos da raça que o submetera à escravidão. E de tal modo se produziu essa inserção que é patente, por sua vez, a influência do negro sobre a raça dominante, ao introduzir na psicologia desta um grosso caudal de elementos espirituais, isto é, religiosos, lingüísticos, e de profunda caracteriologia, que são já representativos, junto com os meramente espanhóis, da alma *criolla*.

Todo esse atraente processo, ainda em ebulição, tem oferecido sempre aos nossos homens de estudo uma riquíssima substância para experimentar as diversas modificações, sutis e profundas, de que é suscetível esse corpo vivo que é uma sociedade. No entanto, a análise desses fenômenos de recíproca interpenetração racial tem sido limitada à pesquisa de uns poucos, e seus resultados são ainda incompletos e carentes de um trabalho feito com seriedade de métodos, com absoluta objetividade de critérios e com honesta responsabilidade intelectual.

Na maioria das vezes, esses fenômenos não são apenas imperfeitamente conhecidos, mas também obstinadamente negados, como conseqüência de uma multidão de preconceitos emocionais, intelectuais e éticos que impedem de ver as realidades, sejam estas favoráveis ou adversas, jogando sobre uma raça todas as abominações e pondo na outra todas as excelências.

Essa atitude social de recíproca ignorância, quando não de aberta antipatia e hostilidade, entre os vários elementos raciais que integram um povo, é muito freqüente no mundo inteiro, ainda mais quando corresponde a uma correlativa estrutura econômica, e não podia deixar de se apresentar em Cuba. Toda a humanidade está sofrendo profundamente pela absurda prédica dos ódios raciais, dissimulando o papel de outros fatores mais verdadeiros e transcendentes. Mas em Cuba a permanência das separações racistas e de suas históricas antipatias afeta de maneira bastante profunda a própria existência de nossa sociedade, impedindo nossa integração nacional definitiva e entregando-nos quase indefesos à agressão de interesses alheios, à continuação deste triste estado de colônia espiritual e econômica em proveito alheio que apenas os inconscientes ou os perversos podem preferir. Ainda mais quando a veemência da paixão racista e sua transcendência dissociadora penetram até as próprias massas homogêneas, fragmentando-as em grupos de interesses comuns, mas artificialmente contrapostos, de modo a impedir a colaboração de todos para o bem comum. Não são apenas brancos e negros os campos em que a humanidade está, por desgraça, dividida. Mesmo dentro de cada raça, a ignorância e a malícia fomentam os antagonismos, aproveitando-se das diversidades naturais, para contrapô-las absurdamente, em vez de harmonizá-las em proveito geral.

Em Cuba também se sofrem essas desagregações com pretextos de raça. Brancos e negros estamos divididos, não apenas uns contra os outros, mas até mesmo dentro de cada grupo.

De todos esses conflitos baseados em realidades ou ficções étnicas, o mais grave e transcendente em Cuba é o de negros e brancos, mais que o de peninsulares e *criollos*, que o de ianques e nativos, que o de judeus e cristãos, que o de hispânicos e anglo-saxões, que o de latinos e germânicos, não só por seus maiores coeficientes numéricos, mas também por seu caráter mais íntimo e ao mesmo tempo mais exteriorizável, mais básico e mais historicamente definido.

Contra essa feroz tendência à etnofobia que propicia a discórdia humana, todos nós, cubanos, devemos lutar, com especial afinco, qualquer que seja nossa pigmentação dérmica e nossa origem ancestral, não apenas pelas graves dissociações internas que é preciso atenuar até desaparecerem, mas porque com muita freqüência todos nós em conjunto somos também cinicamente qualificados com menosprezo por falsos pretextos de raça, como tem ocorrido todas as vezes que certas comunidades indefesas, tanto de brancos quanto de negros, são espoliadas pela prepotência abusiva, e esta quer encobrir com filosofias hipócritas sua ética barbárie.

Impõe-se, portanto, a todos a justa apreciação dos fatores raciais de Cuba, sem outra norma que não a verdade objetiva. Somente assim, pelo conhecimento recíproco, virá o efetivo reconhecimento de todos os valores cubanos e, com este, a integração dos esforços nacionais para o progresso comum e o bem-estar de todos.

Brancos e negros devem se conhecer e se reconhecer reciprocamente em Cuba; e, sentindo-se conjuntamente responsáveis pela força histórica que integram, propender honradamente, numa identificação totalitária, ao exame profundo, inteligente, valoroso e imparcial dos fenômenos produzidos na ilha em virtude do contato entre seus povoadores mais etnicamente característicos.

A Sociedade de Estudos Afro-Cubanos, que agora nasce, aspira a ser um instrumento para esse exame e para essa união. É simplesmente um acordo de pessoas interessadas no mais amplo conhecimento de Cuba, as quais terão a seu cargo – como membros dessa sociedade, e no que seja possível à modéstia dos seus meios – o estudo, com critério objetivo, das relações que existiram e existem entre a raça branca e a raça negra, seus pontos de união e de divergência, e, em geral, todas as causas – geográficas, antropológicas e sociais – que, entrelaçadas com nossa etnia coletiva, produzem o panorama completo de nossa pátria. Juntamente com esse estudo, completado pelo contato com os centros intelectuais estrangeiros dedicados a questões análogas e pelas comparações etnográficas, procurar-se-á uma honesta tarefa de divulgação popular, por meio de conferências, livros, folhetos, artigos e quantos outros recursos estiverem ao nosso alcance para fazer com que a realidade cubana chegue a todos os que dela participam.

Lasar Segall, "Baile de Negros", 1930.

Pedimos e esperamos colaboração. Há entre nós muitas inteligências e vontades que podem ajudar-nos com sua experiência ou simplesmente com seu apoio: queremos que elas estejam ao nosso lado, e que tragam sua contribuição a uma obra de cultura que nos é comum, uma vez que irá penetrar no mais profundo de nossa alma de povo e levar-lhe luz e amor.

Que mais? Apenas um esclarecimento que deveria ser desnecessário. Não há na Sociedade de Estudos Afro-Cubanos sectarismos de nenhum gênero, nem preconceitos sociais, econômicos, religiosos, sexuais, racistas ou orientações políticas da moda; seus membros podem sustentar qualquer ideologia, estar filiados a qualquer grupo ou partido e pertencer a qualquer raça, porque não se espera deles outro interesse que não o de estar a serviço de Cuba, com um nobre desígnio de progresso humano, unidos na paciente mas atrativa tarefa de desfazer, para o porvir, a complicada trama que teceram sobre nossa terra as duas raças que, semeadas nela, deram-lhe o tronco e a floração de sua história e mesclam as seivas de seu porvir.

Linha de Cor[42]

Mário de Andrade

Ao correr das minhas leituras e aventuras o problema do preconceito de cor, no Brasil, foi um dos que me interessou muito, e sobre ele reuni farta documentação. Não quis, como em geral se tem feito sobre o assunto, observar apenas a superfície. Não há dúvida que por esta superfície poder-se-ia concluir que negros e brancos vivem entre nós naquela paz diluvial em que a corça e o tigre viveram na arca de Noé e na "Queimada" de Castro Alves. Os ecos ainda tradicionais da campanha abolicionista, a conseqüente libertação dos escravos, a numerosa falange de negros ou mestiços valiosos que somos forçados a incorporar à nossa galeria de grandes homens para que esta se valorize mais convincentemente, e finalmente um novo preconceito de liberalismo que de tudo isso nos veio e que faz a espécie de "ariano" brasileiro dar sem nenhuma reserva a sua mão a um negro, seriam provas concludentes de que no Brasil não existe linha de cor. Mas se formos auscultar a pulsação mais íntima da nossa vida social e familiar, encontraremos entre nós uma linha de cor bastante nítida, embora o preconceito não atinja nunca, entre nós, as vilanias sociais que pratica nas terras de influência inglesa. Mas, sem essa vilania, me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como um ser inferior.

42. Publicado em O *Estado de S. Paulo*, 29 mar. 1939, p. 4.

Numa das sessões realizadas o ano passado pelo Departamento de Cultura[43], para solenizar o cinqüentenário da Abolição, um escritor de origem negra, o sr. Fernando Góes, apresentou uma documentação muito curiosa, na intenção de provar essa inferioridade com que o branco concebe o negro, entre nós. Mas a documentação apresentada, apesar de interessantíssima, me pareceu na realidade pouco convincente como demonstração de preconceito de cor, porque quase toda ela se convertia principalmente em preconceitos de classe. Era documentação de classe e não de cor[44]. Assim por exemplo, se um grupo de senhoras da elite funda uma escola para moças "de cor", com o fito de formar boas cozinheiras, é certo que não fundariam, por outro lado, nenhuma escola de operárias brancas para educá-las na indústria de melhormente gastar os ócios da elite. E o engraçado no caso é que havia uma espécie de elogio ao preto e à sua extraordinária habilidade nas artes do bom comer.

Da mesma forma: se um pai burguês recusará sua filha branquinha em casamento a um negro – o que, de resto, não é uma lei absoluta entre nós – também é profundamente certo que a recusará mais peremptoriamente e, com certa e fatal razão, a um remendão ou lixeiro de qualquer cor. O preconceito de cor me parece incontestável entre nós, porém, na sua complexidade e esperteza de disfarces... constitucionais, temos que não confundi-lo com o problema de classe, não só para não exagerá-lo em sua importância, como para lhe dar melhor iluminação e não enfraquecê-lo em suas provas legítimas.

Neste sentido, creio que não há melhor jeito de provar a existência do preconceito do que buscando a sua documentação folclórica. E então veremos essa coisa espantosa de ser o próprio povo inculto a esposar o preconceito e cobrir o negro de apodos, pelo simples fato de ser negro. Aqui não se trata mais, evidentemente, de problemas similares mas não idênticos, como são os de classe e de raça, o problema é exclusivamente de cor.

Por hoje me conservarei apenas na seara dos provérbios, que só por si é assustadoramente violenta. Eis alguns, para começar:

Em festa de branco,
Negro não se mete.

Negro comendo com branco
A comida é do negro.

43. Mário de Andrade foi Diretor do Departamento de Cultura de Prefeitura de São Paulo de 1935 e 1938.

44. Neste artigo, um dos raros e mais contundentes de Mário de Andrade sobre o assunto, percebe-se uma clara distinção entre os conceitos de raça e de cultura.

Negro em pé é um toco,
Dormindo é um porco.

Negro é como trempe:
Quando não queima, suja.

Negro que não gosta de mel,
É ladrão de cortiço.

Negro quando não suja na entrada,
Na saída é certo.

Quando o negro não quer fava,
Fava no negro.

Matolotagem de negro
Não salta riacho.

Negro não come gostoso,
Porque não espera cozinhar.

Eis alguns provérbios colhidos no Nordeste:

Negros, criá-los e depois vendê-los;
Mulatos, criá-los e depois matá-los.

Quem mata mulato é capricho.

Negro ensaboado,
Tempo perdido,
Sabão esperdiçado.

Há toda uma série de provérbios detestáveis para demonstrar, pelas variantes de vocabulário, a distinção entre o negro e o branco. São os prolóquios em que se nega ao negro o direito de empregar, para seu uso, palavras usadas em relação aos brancos, nos seus atos tanto individuais como sociais. Escolho esta série edificante, entre os quais já recenseei:

Negro não fala,
Resmunga.

Negro não come,
Babuja.

Negro não dorme,
Cochila.

Negro não dá à luz,
Estoura.

Negro não nasce,
Aparece.

Negro não namora,
Embirra.

Negro não acompanha santo,
Corre atrás.

Negro não casa,
Se ajunta.

Esta série de provérbios baseados em diferenciação de terminologia, foi relacionada, aliás, no número de janeiro de 1931, da *Revista da Academia Brasileira de Letras*. E não querendo insistir no gênero, lembro apenas que Sílvio Romero enumera vários outros mais, numa lenga-lenga que colheu da própria boca de pretos, e à qual eles chamavam de "Padre Nosso do Negro"!

Ainda outro provérbio bem cruel é aquele registado por Afrânio Peixoto nas suas *Miçangas*:

Abelha preta é arapuá,
Tempero de negro é manguá.

"Manguá" é pau, no sentido de sova.

A inferioridade do mulato ainda vem assinalada noutro provérbio:

Mulato em burro é lacaio,

Há um outro ainda, crudelíssimo, colhido por Spix e Martius em Minas[45], e cuja parte central não pode ser literalmente dita aqui:

As brancas são para casar,
As mulatas para ......
As negras para servir.

Finalmente, um provérbio muito conhecido, é o que se originou dos "andas" como se dizia antigamente, os escravos vestidos apuradamente, destinados a carregar suas senhoras nos veículos coloniais. Usavam sempre luvas, donde o dizer:

Negro de luva,
Sinal de chuva,

que também se diz, pelo menos em São Paulo, piorando o apodo:

Macaco de luva,
Sinal de chuva.

Esta equiparação nacional de negro ao macaco, bem que para o estrangeiro sejamos todos uns "macaquitos"[46], deu também o ditado que indica alguém ser mestiço, "coçar a orelha com o pé", que Amadeu Amaral já estudou.

E basta de provérbios maus. Outro dia de pachorra hei de mostrar que a canção popular brasileira não é menos abundante em ofensas. Reconheço que se fossem ofensas simplesmente, seriam insuficientes para provar uma linha de cor, seriam, quando muito, comprovantes. Também o português foi fartamente insultado entre nós, e ganha do papagaio como personagem principal do nosso anedotário, da mesma forma com que nós não somos esquecidos diariamente em Portugal. Mas pela abundância e pela forma comparativa que a maioria deles veste, é incontestável, nestes provérbios, a consciência

45. Referência aos expedicionários Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich Philip von Martius, da Comissão Austríaca, que viajaram pelo Brasil de 1817 a 1820.

46. Esta terminologia teve início durante a Guerra do Paraguai, quando a imprensa, em 1867, publica artigos referindo-se aos brasileiros como "macaquitos". Acredito que "o estrangeiro" mencionado neste artigo por Mário de Andrade seja uma referência aos argentinos, a quem se atribui a utilização dessa terminologia pejorativa, ainda vigente.

de uma diferenciação moral e social. Consciência que os provérbios, as parlendas e as cantigas ajudam a conservar.

Tenho um Encontro Marcado com os Negros... (Impressões Uruguaias)[47]

Roger Bastide

O negro uruguaio foi muito bem estudado por Ildefonso Pereda Valdés que lhe dedicou inúmeros livros. Aliás, esse escritor é muito conhecido no Brasil, pois seu interesse pelas questões africanas o levou a estudar também os problemas afro-brasileiros e I. Pereda Valdés, que não se esqueça que ainda é um excelente poeta, traduziu para o castelhano os versos de vários poetas de cor brasileiros[48].

Encontrei nele também um guia amigo e obsequioso e visitei em sua companhia o bairro negro de Montevidéu. Bairro negro... talvez seja um termo bem pretensioso, sobretudo nesta América Latina que não conhece o preconceito racial. Na verdade trata-se de uma rua, a rua Celsina *[sic]*, onde por acaso se estabeleceram muitos negros, constituindo um centro pitoresco e simpático do velho Montevidéu[49]. Não longe daí, pode-se admirar a porta da velha cidadela, um dos raros fragmentos da arquitetura colonial que resistiu. Meninos pretos e brancos brincam na calçada; negrinhas vão fazer compras com esse balançar ondulante que lhes dá o encanto de felinos civilizados. Não se ouve mais, no entanto, o tam-tam dos tambores africanos, nem o canto selvagem, nem a terna cantilena de amor dos tempos da escravidão.

Não me cabia estudar a situação social dos negros de Montevidéu, mas tinha um encontro marcado com eles. Aproveitando a minha estada, não podia deixar de passear e sonhar lá, onde eles passeiam e sonham. Na verdade se se quiser saber que houve num dado momento uma civilização negra no Uruguai é preciso ler os livros de Ildefonso Pereda Valdés e contemplar os quadros de Figari.

47. Publicado no *Diário de S. Paulo*, 27 jul. 1945, p. 4. Este artigo, cedido por Gênese Andrade, é uma raridade em vários sentidos: ele inexiste nas diversas bibliografias de Pedro Figari e é, do nosso conhecimento, a primeira análise no Brasil sobre a obra do grande pintor uruguaio. Além da sensível abordagem da estética figariana, o sociólogo francês estabelece atinadas pontes entre os negros de Debret e a pintura *naïf* de Cícero Dias. Surpreende também que o interesse de Roger Bastide pela temática negrista tenha atravessado as fronteiras do Uruguai. Não menos renovadoras são as pontes que Bastide estabelece com Ildefonso Pereda Valdés e com o poeta franco-uruguaio Jules Supervielle.
48. Provável referência à *Antología de la Poesía Negra Americana* (1936). Ver, neste capítulo, p. 663.
49. Não foi encontrada nenhuma referência à rua Celsina, citada por Roger Bastide. Provável menção à rua Alsina, esta sim vinculada ao mundo afro-uruguaio do período. Agradeço a informação a Elvira Blanco.

Só conhecia Figari por intermédio dos dois quadros seus que existem em São Paulo. Ele havia, no entanto, imediatamente me seduzido e graças à amizade de Jules Supervielle, que de muito boa vontade me levou à casa da filha do pintor, foi-me possível contemplar a coleção desse grande artista, admiravelmente arranjada.

Figari, durante sua infância, viveu nos grandes salões coloniais, onde dançava uma aristocracia de estancieiros, salões que abriam suas janelas sobre os prados, onde o vento arranca o perfume das flores de laranjeira para depô-lo na cabeceira das moças brancas, vestidas com grandes vestidos imperiais. Ele também saía para se misturar com os negros, assistia a seus casamentos, onde uma linda africana aparecia dançando com seu corpo de ébano, com a doçura leitosa de um véu de tule, ou participava dos candomblés e dos ritos dos curandeiros; sua infância se entristecia ainda com os enterros dos negros, com os coches miseráveis que se dirigiam para os cemitérios dos campos, através das ruas melancólicas sob um céu pesado de tanto azul. Tudo isso, todas essas recordações, todas as imagens antigas depositaram-se no mais profundo de seu "eu"; dormiram aí muito tempo, passaram no decorrer dos anos por não sei que lírica metamorfose e quando mais tarde Figari pegou um pincel para fazer reviver esse mundo já desaparecido, guardado para sempre no esquecimento, conseguiu fazer a mais sedutora das ressurreições do antigo Uruguai.

Certamente a arte de Figari ultrapassa essa ressurreição do passado, construída com toda a sua imaginação e seus amores. Pintou a melancolia das grandes planícies esmagadas sob um imenso céu e para pintar os cavalos encontrou loucas carícias em seus pincéis; fez do céu uruguaio um bestiário estranho, no qual as várias nuanças de azul tomam a forma de monstros pré-históricos, de bestas apocalípticas, como se os animais dos pampas dos primeiros dias da criação continuassem a viver no azul.

Paro especialmente diante desses quadros de negros onde alguns querem ver um elemento de caricatura, mas onde vejo somente uma ternura divertida. Mesmo quando a família branca se reúne, exibindo suas belas roupas de flores, seus "jabots" de renda, seus jogos de leques e de sorrisos, os criados negros estão lá, na sua imobilidade decorativa. E, quando os brancos desaparecem da tela, então, como por um encantamento, essa imobilidade se transforma em movimento, em ritmo e em síncopes de músculos. E, no mínimo, o negro, imitando seu senhor, com o chapéu de copa alta e sua jaqueta escura, com a bengala na mão, recompõe sobre um fundo sombrio, numa sala modesta, o mundo interdito dos brancos. Também a nostalgia do paraíso perdido, da infância, fantasticamente refloresce em cores, em jogos musicais de figuras e de visões primitivas, numa poesia estranha.

Talvez a melhor definição que se possa dar a um brasileiro que não tem o prazer de conhecer Figari, é pedir-lhe que imagine uma espécie de síntese harmoniosa entre as pranchas do álbum de Debret e as telas de Cícero Dias. Os negros de Debret saltando

nas cores e a poesia ingênua de Cícero são, sem dúvida, o que se pode apresentar aos que não conhecem a pintura de Figari, de mais próximo para caracterizar a sua obra.

Eu tinha um encontro marcado com os negros, não somente com os de hoje mas também com os de outrora, e é neste grande salão moderno, entre escritores, críticos de arte e filósofos de hoje, que eu vou ao encontro deles e onde eles se entregam a mim.

Bibliografia

1. Revistas de Época:

ARGENTINA: *Caras y Caretas*; *Claridad*; *El Hogar*; *Inicial*; *La Campana de Palo*; *Martín Fierro* (2ª fase); *Nosotros*; *Prisma*; *Proa* (1ª e 2ª fase); *Sur*; *Valoraciones*.

BRASIL: *A Phala; Arco & Flexa; A Revista; Estética; Festa; Klaxon; Movimento Brasileiro; O Homem do Povo; O Clarim da Alvorada; Progresso; Revista de Antropofagia; Revista do Brasil (2ª fase); Terra Roxa e Outras Terras; Verde.*

CHILE: *Elipse.*

COLÔMBIA: *Cultura.*

COSTA RICA: *Cultura; Repertorio Americano.*

CUBA: *Cuba Contemporánea; Revista Bimestre Cubana; revista de avance.*

ESPANHA: *Caballo Verde para la Poesía*

MÉXICO: *Bandera de Provincias; Contemporáneos; El Maestro; El Universal Ilustrado; Gladios; Irradiador; La Antorcha; La Falange; La Nave; La Pajarita de Papel; México Moderno; Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes; Nuestro México; Pegaso; San-ev-ank; Ulises; Vida Mexicana.*

NICARÁGUA: *El Pensador.*

PERU: *Amauta; Boletín Titikaka; Cultura; trampolín/hangar/rascacielos/timonel.*

URUGUAI: *La Cruz del Sur; La Pluma; Los Nuevos; Pegaso.*

VENEZUELA: *Élite; válvula.*

2. Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Ed.: Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Nova York: Routledge & Kegan, 1984. (1ª ed. alemã: 1970.)

__________. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening", em *The Essential Frankfurt Reader*. Nova York: Continuum, 1982, pp. 270-299.

ALEGRÍA, Fernando. "Proyecciones Políticas de la Vanguardia Hispanoamericana", em *En Este Aire de América. Homenaje a A. Roggiano*. Pittsburg: IILI/Revista Iberoamericana, 1990, pp. 190-199.

ALONSO, Amado. *Castellano, Español, Idioma Nacional*. Buenos Aires: Losada, 1942. (1ª ed.: 1938.)

AMARAL, Aracy. "A Propósito de *Klaxon*", Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 3 fev. 1968, p. 5.

__________. *Arte para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987. (2ª ed. São Paulo: Nobel, 2003.)

Amaral, Aracy. *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*. Trad.: Marta Traba. Caracas: Ayacucho, 1978.

_________. *Tarsila: Sua Obra e seu Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (2ª ed. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003.)

Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Vol. 2. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Andrade, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do Ar (1952-1953) & Poesia até Agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

Andrade, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. (1ª ed.: 1927.)

_________. "A Escrava que Não é Isaura" (1922-1925), em *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960. (1ª ed: 1925.)

_________. *Macunaíma*. Ed. crítica: Telê Porto Ancona Lopez. Paris/Brasília: Archives/CNPq, 1988.

_________. "Modernismo", em *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins/MEC, 1972. (Texto original: 7 jan. 1940.)

_________. "O Movimento Modernista", em *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. (Texto original: 1942.)

_________. "Poemas da Negra", em *Remate de Males*. São Paulo: Independência, 1930.

_________. *Poesias Completas*. Ed. crítica: Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987.

_________. "Questões de Arte", *Diário Nacional*, 30 set. 1927.

_________. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Introd. e notas: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Andrade, Oswald de. "L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain", *Revue de L'Amérique Latine* 5 (maio-ago. 1923).

_________. "Informe sobre o Modernismo". IEB-USP. (Ensaio inédito, datado de 15 out. 1946.)

_________. "O Modernismo", *Anhembi* 17, nº 9 (dez. 1954).

_________. *Obras Completas*. Vol. 2: *Memórias Sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Ed. atual: *Obras Completas. Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004; *Obras Completas. Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.)

_________. *Obras Completas*. Vol. 5: *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (1ª ed.: 1945; Ed. atual: *Obras Completas. Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 2004.)

_________. *Obras Completas*. Vol. 7: *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (1ª ed.: 1945.)

_________. *Obras Completas. Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. Org., introd. e notas: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_________. *Obras Completas. A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

_________. "O Sentido do Interior". IEB-USP. (Manuscrito inédito.)

Antelo, Raúl. *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade Lê os Hispano-Americanos)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/INL, 1986.

_________. "*Macunaíma:* Apropriação e Originalidade", em Mário de Andrade. *Macunaíma*. Ed. crítica: Telê Porto Ancona Lopez. Paris/Brasília: Archives/CNPq, 1988, pp. 255-265.

Apollinaire, Guillaume. "L'Esprit Nouveau et les Poètes", *Mercure de France* 130 (nov. 1918), pp. 385-396.

Aranha, Graça. *Futurismo: Manifestos de Marinetti e seus Companheiros*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Co., 1926.

_________. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1969.

Aratán, Sonia; Depestre, René & Césaire, Aimé. "Sonia Aratán, René Depestre con Aimé Césaire", *Casa de las Américas* 49 (jul.-ago. 1968), pp. 134-142.

Arce, Margot. "Más sobre los Poemas Negros de Luis Palés Matos", *Revista Bimestre Cubana* 38 (2° sem. 1936), pp. 30-39.

Arguedas, José María. "El Complejo Cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas (Lo Indio, lo Occidental y lo Mestizo. Los Prejuicios Culturales, la Segregación Social y la Creación Artística)", *América Indígena* 12, n° 2 (abr. 1952), pp. 131-139.

Arlt, Roberto. "El Idioma de los Argentinos", em *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Edicom, 1969.

Artundo, Patricia. *Mário de Andrade y la Argentina*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. 2 vols.

________. *Mário de Andrade e a Argentina: Um País e sua Produção Cultural como Espaço de Reflexão*. Trad.: Gênese Andrade. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

Asturias, Miguel Ángel. "Tres Cronistas para un Mismo Congreso", em Amos Segala (org.). *París, 1924-1933. Periodismo y Creación Literaria*. Madri: Archives, 1988, pp. 924-939.

Augier, Ángel. "Para Hablar en Negro de Verdad", em *Nicolás Guillén. Estudio Biográfico-Crítico*. Havana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1980.

Averbuck, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1985.

Azevedo, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo. Os Anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1984.

Ba, Sylvia Washington. *The Concept of Negritude in the Poetry of Leopold Sédar Senghor*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1973.

Baciu, Stefan. "Estridentismo: Medio Siglo Después. Entrevista a Germán List Arzubide", *La Palabra y el Hombre 40* (out.-dez. 1981), pp. 49-54.

________. "Un Estridentista Silencioso Rinde Cuentas", *La Palabra y el Hombre* 47 (jul.-set. 1968), pp. 447-455.

________. *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y Respuestas*. Santiago: Ediciones Universitarias Valparaíso, 1979.

________ (org.). *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias Valparaíso, 1981.

Balakian, Anna. *Surrealism. The Road to the Absolute*. Chicago: Chicago University Press, 1986. (1ª ed.: 1970.)

Ballagas, Emilio. *Cuaderno de Poesía Negra*. Havana: Santa Clara, 1934.

________. *Mapa de la Poesía Negra Americana*. Buenos Aires: Pleamar, 1946.

________. *Pasión y Muerte del Futurismo*. Havana: Molina y Compañía Impresores, s. d.

________ (org.). *Antología de la Poesía Negra Hispanoamericana*. Madri: Aguilar, 1935.

Bandeira, Manuel. *Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1949.

________. "Mário de Andrade e a Questão da Língua", em *De Poetas e de Poesia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint (Edições de Ouro), 1967, pp. 11-28.

________. *Poesias Reunidas. Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Bar Lewaw, Itzhak. *La Revista* Timón *y José Vasconcelos*. Cidade do México: Edimex, 1971.

Barbosa, Francisco de Assis. "Prólogo", em Sérgio Buarque de Holanda. *Visión del Paraíso*. Caracas: Ayacucho, 1987, pp. ix-lxvi.

Bastide, Roger. "A Imprensa Negra no Estado de São Paulo", em *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

________. *A Poesia Afro-Brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona & Lima, Yone Soares de (orgs.). *Brasil: 1° Tempo Modernista – 1917/1929. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

Baudelaire, Charles. "Le Peintre de la Vie Moderne", em *Écrits sur l'art* 2. Paris: Gallimard, 1971.

Baynes, Ken. "Far Out or Sell Out", *The Times Literary Supplement*, 6 ago. 1964.

Beccari, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Beluzzo, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.

Benjamin, Walter. "Surrealism", em *Reflections*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 177-192.

Blachère, Jean-Claude. *Le Modèle Nègre*. Dakar/Abidjan/Lomé: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981.

Blanco, José Joaquín. *Se Llamaba Vasconcelos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Blanco, Tomás. "Poesía y Recitación Negras", *Revista Bimestre Cubana* 38 (2° sem. 1936), pp. 24-30.

Boaventura, Maria Eugenia. "Modernismo e Surrealismo", em K. David Jackson (org.). *Transformations of Literary Language in Latin American Literature*. Austin: Abaporu Press, 1987, pp. 25-31.

________. *Movimento Brasileiro*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

Bolaño, Roberto. "Arqueles Vela, Entrevista", *La Palabra y el Hombre* (out.-dez. 1981), pp. 84-89.

Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade 45 (jan.-dez. 1984). Elza Miné da Rocha e Silva (org.). Número especial dedicado a Jorge Luis Borges.

Bopp, Raul. *Urucungo. Poemas Negros*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

________. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1977.

Borges, Jorge Luis. "Acerca del Expresionismo", em *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925, pp. 146-150.

________. *Cartas de Juventud (1921-1923)*. Org. e estudo crítico: Carlos Meneses. Madri: Orígenes, 1987.

________. *Los Conjurados*. Madri: Alianza Editorial, 1985.

________. "La Criolledad en Ipuche", *Proa* 3 (out. 1924), pp. 27-29.

________. "Um Ensaio Autobiográfico", em *Elogio da Sombra. Um Ensaio Autobiográfico*. São Paulo: Globo, 1993, pp. 71-122.

________. "El Escritor Argentino y la Tradición", em *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1953.

________. "El Idioma de los Argentinos", em *El Idioma de los Argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, pp. 163-183.

________. "El Idioma Infinito", *Proa* 12 (jul. 1925), pp. 43-46.

________. "Nuestras Imposibilidades", em *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1932, pp. 11-17.

________. "Las Nuevas Generaciones Literarias", *El Hogar*, 26 fev. 1937.

________. "Prólogo", em Norah Lange. *La Calle de la Tarde*. Buenos Aires: J. Samet, 1924.

________. *The Spanish Language in South America – A Literary Problem*. Décima Conferência Anual na Casa Canning, 19 fev. 1963. Londres, 1964.

________. "El Tamaño de mi Esperanza", em *El Tamaño de mi Esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926, pp. 5-10.

________. *Textos Cautivos*. Ed.: Enrique Sacerio-Gari & Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1986.

________ & Clemente, José Edmundo. *El Idioma de los Argentinos; El Idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires: Peña del Giudice, 1952.

________; González Tuñón, R. *et al. Boedo y Florida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

Bosi, Alfredo. "Moderno e Modernista na Literatura Brasileira", em *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988, pp. 114-126. (2ª ed.: São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.)

Brediñana, Francisco C. "La Luna en la Poesía Negra", *Revista Bimestre Cubana* 38 (2° sem. 1936), pp. 12-16.

Brihuega, Jaime (org.). *Manifiestos, Proclamas, Panfletos y Textos Doctrinales (Las Vanguardias Artísticas en España: 1910-1931)*. Madri: Cátedra, 1979.

Brito, Mário da Silva. "O Alegre Combate de *Klaxon*", *Klaxon. Mensário de Arte Moderna*. Ed. fac-similar. São Paulo: Martins/Secretaria de Estado da Cultura, 1976.

________. *Ângulo e Horizonte*. São Paulo: Martins, 1966.

Brito, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Brookshaw, David. *Raça e Cor na Literatura Brasileira.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Brown, Milton W. *The Story of the Armory Show.* Nova York: Abbeville Press, 1988.

Bueno, Antônio Sérgio. *O Modernismo em Belo Horizonte: Década de Vinte.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/PROED, 1982.

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia.* Pról.: Helio Piñón. Barcelona: Península, 1987.

Caccese, Neusa Pinsard. *Festa. Contribuição para o Estudo do Modernismo.* São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

Calinescu, Matei. "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: The Culture of Crisis", *Clio* 4, nº 3 (1975), pp. 317-340.

__________. "Avant-Garde: Some Terminological Considerations", *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974), pp. 67-78.

__________. *Five Faces of Modernity.* Durham: Duke University Press, 1987.

Campobassi, José S. *Sarmiento y su Época.* Vol. 1. Buenos Aires: Losada, 1975.

Campos, Augusto de. "Notícia Impopular de *O Homem do Povo*", *O Homem do Povo.* Ed. fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial; Arquivo do Estado, 1985.

__________. *Pagu. Vida-Obra.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

__________. "Revistas Re-vistas: Os Antropófagos", *Revista de Antropofagia.* Ed. fac-similar. São Paulo: Abril/Metal Leve, 1975.

Campos, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

__________. "Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira", em *Metalinguagem e Outras Metas.* São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 231-255,

__________. *Morfologia do Macunaíma.* São Paulo: Perspectiva, 1973.

__________. "Uma Poética da Radicalidade", em Oswald de Andrade. *Obras Completas.* Vol. 7: *Poesias Reunidas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, pp. 9-59. (Ed. atual: Oswald de Andrade. *Obras Completas. Pau Brasil.* São Paulo: Globo, 2001, pp. 7-53.)

__________. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

Candido, Antonio. *Brigada Ligeira e Outros Ensaios.* São Paulo: Ed. Unesp, 1992. (Ed. atual: *Brigada Ligeira.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.)

__________. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para Estrangeiros)"; "A Literatura na Evolução de uma Comunidade", em *Literatura e Sociedade.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. (Ed. atual: Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.)

__________. "A Literatura e a Formação do Homem", separata de *Ciência e Cultura* 24 (set. 1972).

__________. "Literatura y Subdesarrollo", em César Fernández Moreno (org.). *América Latina en su Literatura.* Cidade do México: Siglo XXI, 1972, pp. 335-353.

__________. *Os Parceiros do Rio Bonito.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

__________. "Prefácio", em Telê Porto Ancona Lopez. *Macunaíma: A Margem e o Texto.* São Paulo: Hucitec, 1974.

__________. "O Significado de *Raízes do Brasil*", em Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil.* 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, pp. xxxix-l.

__________ & Castello, José A. *Presença da Literatura Brasileira. Modernismo.* São Paulo: Difel, 1975.

Cansinos-Asséns, Rafael. *El Movimiento V. P.* Madri: Hiperión, 1978.

Cara-Walker, Ana. "Creolization in Argentina: Folk Poetry, Tango, and Literary Criticism", *American Folklore Society* (1976).

Cardinal, Roger. *Expressionism.* Londres: Paladin, 1984.

Cardoza y Aragón, Luis. "Artaud en México", *Plural* 19 (abr. 1973).

Carter, Boyd G. *Historia de la Literatura Hispanoamericana a través de sus Revistas*. Cidade do México: Ediciones de la Andrea, 1968.

Carvalho, Ronald de. *Imagens de México*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1929.

Carvalho Neto, Paulo de. *La Obra Afro-Uruguaya de Ildefonso Pereda Valdés*. Montevidéu: Centro de Estudios Folklóricos del Uruguay, 1955.

Cavalheiro, Edgard. *Monteiro Lobato. Vida e Obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

Cendrars, Blaise. *Anthologie Nègre*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.

César, Guilhermino. "Os Verdes de *Verde*", *Verde*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978.

Chang-Rodríguez, Eugenio. *Poética e Ideología en José Carlos Mariátegui*. Madri: José Porrúa Torranzas, 1983.

"The Changing Guard", *The Times Literary Supplement*, 6 ago. 1964.

"The Changing Guard II", *The Times Literary Supplement*, 3 set. 1964.

Collazos, Oscar (org.). *Los Vanguardismos en América Latina*. Barcelona: Península, 1977.

Cooper, Douglas. "Establishment and Avant-Garde", *The Times Literary Supplement*, 3 set. 1964.

Córdova Iturburu, Cayetano. *La Revolución Martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y Sociedad en el Perú: La Novela Indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.

Costa, René de (org.). *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madri: Taurus, 1975.

Coyné, André. *César Moro*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1956.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges e o Cinema*. Trad.: Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Cuesta, Jorge (org.). *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*. Cidade do México: Contemporáneos, 1928.

Damasceno, Benedita Gouvêia. *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.

Dantas, Pedro. "Vida da *Estética* e Não Estética da Vida", *Estética*. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

Darío, Rubén. *Obras Completas*. Vol. 8: *Letras*. Madri: Mundo Latino, 1911.

__________. *Obras Completas*. Madri: Aguilar, 1968.

Dassin, Joan. *Política e Poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

De Micheli, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo Veinte*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.

Decker, Henry W. *Pure Poetry, 1925-1930. Theory and Debate in France*. University of California Publications in Modern Philology, Vol. 64. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1962.

Depestre, René. "Las Metamorfosis de la Negritud en América", *Etnología y Folklore* 7 (jan.-jun. 1969), pp. 43-53.

Diniz, Almacchio. *F. T. Marinetti: Sua Escola, sua Vida, sua Obra em Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Lux, 1926.

Doyle, Plínio. "História de Revistas e Jornais Literários", *Revista do Brasil*, ano XI, nº 35 (4º trim. 1968), pp. 53-61; ano XII, nº 37 (2º trim. 1969), pp. 99-116; nº 33 (2º trim. 1968), pp. 103-119; ano XIII, nº 40 (1º trim. 1970), pp, 53-68; ano XIII, nº 41 (2º trim. 1970), pp. 54-70; ano XIII, nº 43 (4º trim. 1970), pp. 56-61.

Duncan, Barbara. *Joaquín Torres-García, 1874-1949. Chronology and Catalogue of the Family Collection*. Austin: University of Texas, 1974.

Egbert, Donald D. "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics", *The American Historical Review* 73, nº 2 (dez. 1967), pp. 339-366.

Eitz, William S. "The Rise and the Dissolution of the Avant-Garde", *Vogue*, 1º set. 1963.

Enzensberger, Hans Magnus. "The Aporias of the Avant-Garde", em Gregory T. Polletta (org.). *Issues in Contemporary Literary Criticism*. Boston: Little, Brown and Company, 1973.

L'Esprit Nouveau. Revue Internationale Illustrée de L'Activité Contemporaine 1 (nov. 1920).

Eulalio, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron/INL, 1978. (2ª ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil, com inéditos de Blaise Cendrars. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.)

__________. "Sérgio Buarque de Holanda Escritor", em Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, pp. xxv-xxxvii.

Fabris, Annateresa. *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

__________. *O "Futurismo Paulista": Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

__________ (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

Favorables París Poema 1-2 (jul.; out. 1926). Ed. fac-similar. Barcelona: César Viguera Editor, s. d.

Feijoo, Samuel. "Influencia Africana en Latinoamérica: Literatura Oral y Escrita", em Manuel Moreno Fraginals (relator). *África en América Latina*. Cidade do México: Unesco/Siglo XXI, pp. 185-214.

Ferdinandy, Georges. *L'Oeuvre Hispano-Américaine de Zsgimond Remenyik*. Haia/Paris: Mouton, 1975.

Fernandes, Florestan. "Os Movimentos Sociais no 'Meio Negro'", em *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. Vol. 2. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965, pp. 1-95.

__________. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difel, 1972.

__________. "Prefácio", em José Carlos Mariátegui. *Sete Ensaios de Interpretação da Realidade Peruana*. Trad.: Salvador Obiol de Freitas & Caetano Lagrasta. São Paulo: Alfa-Omega, 1968.

Fernández de la Vega, Oscar. "Origen del Negrismo Lírico Antillano desde Tres Perspectivas", em *Homenaje a Lydia Cabrera*. Miami: Ediciones Universal, 1977, pp. 131-138.

Fernández Moreno, César. *La Realidad y los Papeles*. Madri: Aguilar, 1967.

Fernández Retamar, Roberto. "La Poesía Vanguardista en Cuba", em Oscar Collazos (org.). *Los Vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977.

__________. "Sobre la Vanguardia Latinoamericana", em *Para una Teoría de la Literatura Hispanoamericana*. Cidade do México: Nuestro Tiempo, 1977, pp. 135-139.

Ferrara, Miriam Nicolau. *A Imprensa Negra Paulista (1915-1963)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.

Figari, Pedro. "El Gaucho", *Pegaso* 10 (abr. 1919), pp. 367-369.

Forster, Merlin H. *Los Contemporáneos. 1920-1932. Perfil de un Experimento Vanguardista Mexicano*. Cidade do México: Ediciones de Andrea, 1964.

__________. "Latin American *Vanguardismo:* Chronology and Terminology", em Merlin H. Forster (org.). *Tradition and Renewal*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.

__________ & Jackson, K. David. *Vanguardism in Latin American Literature: An Annotated Bibliographical Guide*. Nova York: Greenwood Press, 1990.

Fraginals, Manuel Moreno (relator). *África en América Latina*. Cidade do México: Unesco/Siglo XXI, 1972.

Futurism & Futurisms. Nova York: Abbeville Press, 1986.

Gimelfarb, Norberto. "Du Surréalisme en Amérique Latine et de la Trajectoire d'Aldo Pellegrini", *Études de Lettres* 2 (1986), pp. 81-98.

Girondo, Oliverio. *Obras Completas*. Buenos Aires: Losada, 1967. (Ed. crítica: *Obras completas*. Coord.: Raúl Antelo. Madri: Archivos, 1999.)

Gobello, José. *Diccionario Lunfardo*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1975.

Gomes, Paulo Emílio Salles. "Os Azes de Cataguases", *Língua e Literatura* 4 (1975), pp. 455-473.

Gómez de la Serna, Ramón. "Fundación y Manifiesto del Futurismo"; "Movimiento Intelectual. El Futurismo", *Prometeo* 6 (abr. 1909), pp. 65- 73; 90-96.

__________. *Ismos*. Madri: Biblioteca Nueva, 1931.

González Lanuza, Eduardo. "Lugones, la Metáfora y mi Generación", *El Hogar*, 12 mar. 1937.

González Lanuza, Eduardo. *Los Martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

González Prada, Manuel. *Páginas Libres. Horas de Lucha*. Org.: Luis Alberto Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1979.

González y Contreras, Gilberto. "La Poesía Negra", *Revista Bimestre Cubana* 37 (1° sem. 1936), pp. 40-45.

Gradowczyk, Mario H. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Alba, 1994.

Grembecki, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/ Universidade de São Paulo, 1969.

Guillén, Nicolás. *Obra Poética, 1922-1958*. Org., pról. e notas: Ángel Augier. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

Guirao, Ramón. *Órbita de la Poesía Afrocubana*. S.l., Talleres de Ucar, García y Cía., 1938.

Hall, Michael M. & Pinheiro, Paulo Sérgio. "O Grupo *Clarté* no Brasil: Da Revolução nos Espíritos ao Ministério do Trabalho", em Antonio Arnoni Prado (org.). *Libertários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 251-287.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. "Pureza del Idioma", "Castellano de España y Castellano de América"; "Un Congreso de la Lengua", em *¿A dónde va Indoamérica?*. Santiago: Ercilla, 1935, pp. 198-210.

Henríquez Ureña, Pedro. *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Hernández Aquino, Luis. *Nuestra Aventura Literaria: Los Ismos en la Poesía Puertorriqueña, 1913-1948*. 2ª ed. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1966.

Hidalgo, Alberto. *Simplismo, Poemas Inventados por Alberto Hidalgo*. Buenos Aires: s. e., 1925.

__________. Huidobro, Vicente & Borges, Jorge Luis (orgs.). *Índice de la Nueva Poesía Americana*. Buenos Aires: El Inca, 1926.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. (1ª ed.: 1936; Ed. atual: *Raízes do Brasil*. Edição comemorativa 70 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.)

__________. *Tentativas de Mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Huidobro, Vicente. *Obras Completas*. Santiago: Andrés Bello, 1976. 2 vols.

Ibarra, Néstor. *La Nueva Poesía Argentina, Ensayo Crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929*. Buenos Aires: Molinari e Hijos, 1939.

Inojosa, Joaquim. *A Arte Moderna. O Brasil Brasileiro*. Rio de Janeiro: Meio-Dia, 1977.

Ionesco, Eugène. "Discours sur L'Avant-Garde"; "Toujours sur L'Avant-Garde", em Eugène Ionesco. *Notes et Contre-Notes*. Paris: Gallimard, 1968, pp. 75-99.

Irby, James E. "Encuentro con Borges", *Revista de la Universidad de México* (1962), pp. 4-10.

Jarnés, Benjamín. "Raza, Grillete", *Revista Bimestre Cubana* 24, n° 1 (jan.-fev. 1929), pp. 44-48.

Jitrik, Noé. "Papeles de Trabajo: Notas sobre la Vanguardia Latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15 (1982), pp. 13-24.

Jozef, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.

__________. "Modernismo Brasileiro e Vanguarda Hispano-Americana", *Atas* do *XVIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana*. Rio de Janeiro, 1978, pp. 42-52.

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

Kristal, Efraín. *The Andes Viewed from the City (Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930)*. Nova York: Peter Lang, 1987.

Lafetá, João Luis. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. (2ª ed.: São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.)

Lafleur, Héctor René; Provenzano, Sergio D. & Alonso, Fernando Pedro (orgs.). *Las Revistas Literarias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

__________. *Las Revistas Literarias Argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Lajolo, Marisa. "Jeca Tatu em Três Tempos", em Roberto Schwarz (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Lange, Norah. "Evar Méndez", em *Estimados Congéneres*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Lara, Cecília de. "*Terra Roxa... e Outras Terras*. Um Periódico Pau Brasil", *Terra Roxa e Outras Terras*. Ed. fac-similar. São Paulo: Martins/Secretaria da Ciência e Tecnologia, 1977.

Larrea, Juan. *César Vallejo y el Surrealismo*. Madri: Visor, 1976.

__________. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Cidade do México: Cuadernos Americanos, 1944.

Latino, Simón (org.). *Antología de la Poesía Negra Latinoamericana*. Buenos Aires: Nuestra América, 1963.

Lavandero, Ramón. "Negrismo Poético y Eusebia Cosme", *Revista Bimestre Cubana* 38 (2º sem. 1936), pp. 39-45.

Leite, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro. História de uma Ideologia*. 2ª ed. rev. e amp. São Paulo: Pioneira, 1969.

Leite, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul. Materiais para o seu Estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

__________. *Regionalismo e Modernismo (O "Caso" Gaúcho)*. São Paulo: Ática, 1978.

Leonel, Maria Célia Morais. *Estética e Modernismo*. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, 1984.

Letterature d'America 1, 4/5. Roma: Bulzoni, 1980.

Levilain, Guy Viet. *Cultural Identity, Negritude and Decolonization*. Nova York: The American Institute for Marxist Studies, 1978.

Lima, Jorge de. *Obra Poética*. Org.: Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1950.

Lindstrom, Naomi. *Literary Expressionism in Argentina*. Tempe: Arizona State University, 1977.

__________. "El Utopismo Lingüístico en *Poema* de Xul Solar", *Texto Crítico* 24-25 (jan.-dez. 1982).

List Arzubide, Germán. *El Movimiento Estridentista*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1927.

__________. *El Movimiento Estridentista*. Cidade do México: Secretaría de Educación Pública, 1967.

Llagostera, María Raquel. *Boedo y Florida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

__________ (org.). *La Generación Poética de 1922*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

Lobato, José Bento Monteiro. *Urupês*. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1966. (1ª ed.: 1914.)

__________. *Urupês*. Trad.: Benjamín de Garay. Buenos Aires: Patria, 1921.

Lopez, Telê Porto Ancona. "Arlequim e Modernidade", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 21 (1979), pp. 84-100.

__________. "Uma Difícil Conjugação", em Mário de Andrade. *Amar, Verbo Intransitivo*. 10ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, pp. 9-44.

__________. Macunaíma*: A Margem e o Texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.

López Lenci, Yazmín. *El Laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú*. Lima: Ed. Horizonte, 1999.

Luz, Nícia Vilela. "A Década de 1920 e suas Crises", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 6 (1969), pp. 67-75.

Magassy Dorn, Georgette. "Las Colecciones de Literatura Hispánica en la Biblioteca del Congreso", *Revista Interamericana de Bibliografía* 29, nº 3-4 (1979), pp. 331-344.

Manifesto dos Intelectuais Brasileiros contra o Preconceito Racial, Rio de Janeiro, out. 1935, em Arthur Ramos. *Guerra e Relações de Raça*. Rio de Janeiro: União Nacional dos Estudantes, 1943, pp. 171-174.

Mansur, Mónica. *La Poesía Negrista*. Cidade do México: Era, 1973.

Mañach, Jorge. *Indagación del Choteo*. Havana: Revista de Avance, 1928.

Maples Arce, Manuel. *Andamios Interiores*. Cidade do México: Cultura, 1922.

__________. *Vrbe. Super-Poema Bolchevique en 5 Cantos*. Cidade do México: Andrés Botas e Hijo, 1924.

Mariátegui, José Carlos. *El Artista y su Época*. Lima: Amauta, 1959.

__________. *Correspondencia (1915-1930)*. Org.: Antonio Melis. Lima: Amauta, 1984.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "El Grupo *Clarté*", em *La Escena Contemporánea*. Lima: Minerva, 1925, pp. 193-198.

_________. *Ideología y Política*. Lima: Biblioteca Amauta, 1969.

_________. *Mariátegui*. Org.: Manuel L. Bellotto & Anna Maria M. Corrêa. São Paulo: Ática, 1982.

_________. "La Novela de la Guerra. Los Libros de Guerra en Alemania", em *El Alma Matinal y Otras Estaciones del Hombre de Hoy*. Lima: Amauta, 1950, pp. 226-228.

_________. *Peruanicemos al Perú*. Lima: Biblioteca Amauta, 1970.

_________. "El Problema de las Razas en la América Latina", em *Ideología y Política*. Lima: Amauta, 1969, pp. 21-104.

_________. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Barcelona: Grijalbo, 1975. (1ª ed.: 1928.)

_________. *Temas de nuestra América*. Lima: Biblioteca Amauta, 1960.

_________ & SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La Polémica del Indigenismo*. Lima: Mosca Azul, 1976.

MARIN, Juan. *Looping*. Santiago: s. e., 1929.

MARINELLO, Juan. "Sobre el Vanguardismo en Cuba y en la América Latina", em Oscar Collazos (org.). *Los Vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. 6. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1978.

MARX, Karl. *The Communist Manifesto*. Ed.: Frederic L. Bender. Nova York: W. W. Norton, 1988.

MASIELLO, Francine. *Lenguaje e Ideología. Las Escuelas Argentinas de Vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MATTA, Roberto da. "Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira", em *Relativizando*. Petrópolis: Vozes, 1981, pp. 58-85.

MELITÓN MERINO, Francisco. *El Negro en la Sociedad Montevideana*. Montevidéu: Ediciones de la Banda Oriental, 1982.

MELLO E SOUZA, Gilda. "Prefácio", em Vera d'Horta Beccari. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 9-19.

_________. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_________. "Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte", *Almanaque* 6 (1978), pp. 74-86. (Ed. atual: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 249-277.)

MENESES, Carlos. *Poesía Juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona: José Olañeta, 1978.

MERQUIOR, José Guilherme. "Il Faut Connaitre Donga ou Modernisme Brésilien et Avant-Garde Française", *Lendemains* 27 (1982), pp. 91-96.

MILLIET, Sérgio. "Alguns Aspectos da Poesia Negra", em *Quatro Ensaios*. São Paulo: Martins, 1966, pp. 59-74.

MONGUIÓ, Luis. *La Poesía Postmodernista Peruana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

MONTERDE, Francisco. *Las Revistas Literarias de México*. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.

MORALES, Jorge Luis. *Poesía Afroantillana y Negrista*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1981.

MORAND, Paul. *Paris Tombouctou. Documentaire*. Paris: Flammarion, 1928.

MORO, César. *Obra Poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.

_________. *La Tortuga Ecuestre y Otros Textos*. Org.: Julio Ortega. Caracas: Monte Ávila, 1976.

MORSE, Richard. "A Linguagem na América", em *A Volta de McLuhanaíma*. Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 23-86.

MOSSOP, D. J. *Pure Poetry: Studies in French Poetic Theory and Practice. 1746 to 1946*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Movimientos Literarios de Vanguardia en Iberoamérica (Memoria del Undécimo Congreso). Cidade do México: Universidad de Texas, 1965.

Müller-Berg, Klaus. "Corrientes Vanguardistas y Surrealistas en la Obra de Alejo Carpentier", *Revista Hispánica Moderna* 35 (out.-dez. 1969), pp. 323- 340.

_________. "De Agú y Anarquía a la Mandrágora: Notas para la Génesis, la Evolución y el Apogeo de la Vanguardia en Chile", *Revista Chilena de Literatura* 31 (1988), pp. 32-61.

Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1964.

Nava, Pedro. "Recado de uma Geração", *A Revista, Belo Horizonte, 1925/1926*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978.

Negritude et Amérique Latine. Colloque de Dakar: 7-12 jan. 1974. Dacar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.

Nelson, Daniel Ernest. *Five Central Figures in Avant-Garde Art and Literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Tese de Doutorado. Austin: University of Texas, 1989.

Neruda, Pablo. "Caballo Verde", em *Confieso que He Vivido. Memorias*. Buenos Aires: Losada, 1974, pp. 162-165.

_________. "Por una Poesía sin Pureza", *Caballo Verde para la Poesía* 1 (out. 1935). Ed. fac-similar. Kraus Reprint, Glashutten im Taununs, D. Auvermann, 1974, p. 5.

Noé, Júlio (org.). *Antología de la Poesía Argentina Moderna (1900-1925)*. Buenos Aires: Nosotros, 1926.

_________. *Antología de la Poesía Argentina Moderna (1896-1930)*. 2ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1931.

Novaes, Wagner. "Imagens do Negro na Tradição Oral", *Letterature d'America* I, 4/5. Roma: Bulzoni, 1980, pp. 205-213.

Novo, Salvador. *Continente Vacío*. Madri: Espasa-Calpe, 1935.

_________. "Notas sobre la Poesía de los Negros en los Estados Unidos", *Contemporáneos* 1, nº 40-41 (1931), pp. 197-200.

Nunes, Benedito. "Antropofagismo e Surrealismo", *Remate de Males* 6 (1986), pp. 15-25.

Núñez, Estuardo. "En Alemania", em *La Experiencia Europea de José Carlos Mariátegui*. Lima: Amauta, 1978, pp. 49-67.

_________. "Expresionismo en la Poesía Indigenista del Perú", *The Spanish Review* 2 (nov. 1935), pp. 69-80.

_________. "José Carlos Mariátegui y el Expresionismo Alemán", em Xavier Abril *et al. Mariátegui y la Literatura*. Lima: Amauta, 1980, pp. 137-148.

_________. "José Carlos Mariátegui y la Recepción del Surrealismo en el Perú", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 3, nº 5 (1977), pp. 57-66.

O'Hara, Edgar. "Alberto Hidalgo, Hijo del Arrebato", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26 (2º sem. 1987), pp. 97-113.

Ojeda, J. Enrique. "Jorge Carrera Andrade y la Vanguardia", *Revista Iberoamericana* 144-145 (jul.-dez. 1988), pp. 675-690.

Orellano, Jorge Eduardo. *El Movimiento de Vanguardia en Nicaragua*. Manágua: Imprensa Novedades, 1969.

Orlandi, Eni Pucinelli (org.). *Política Lingüística na América Latina*. Campinas: Pontes, 1988.

Ortiz, Fernando. "Los Afronegrismos de nuestro Lenguaje", *Revista Bimestre Cubana* 17, nº 6 (nov.-dez. 1922), pp. 321-336.

_________. "Más acerca de la Poesía Mulata. Escorzos para su Estudio", *Revista Bimestre Cubana* 37 (1º sem. 1936), pp. 23-39; 439-443.

_________. "Ni Racismo ni Xenofobias", *Revista Bimestre Cubana* 24, nº 1 (jan.-fev. 1929), pp. 12-15.

_________. "Sociedad de Estudios Afrocubanos"; "Contra los Racismos", *Revista Bimestre Cubana* 38, nº 2 (set.-dez. 1935), pp. 294-301.

_________. "Los Últimos Versos Mulatos", *Revista Bimestre Cubana* 35, nº 3 (maio-jun. 1935), pp. 321-336.

Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Osorio T., Nelson. "Antecedentes de la Vanguardia Literaria en Venezuela (1909-1925)", *Hispamérica* 33 (dez. 1982).

________. *La Formación de la Vanguardia Literaria en Venezuela (Antecedentes y Documentos).* Caracas: Biblioteca Nacional de la Historia, 1985.

________. *El Futurismo y la Vanguardia en América Latina.* Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.

________. *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana.* Caracas: Ayacucho, 1988.

________. "Para una Caracterización Histórica del Vanguardismo Literario Hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* 114-115 (jan.-jun. 1981), pp. 227-254.

________. "El Primer Libro de Uslar Pietri y la Vanguardia Literaria de los Años Veinte", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9 (1° sem. 1979).

Pacheco, José Emilio. "Nota sobre la Otra Vanguardia", *Revista Iberoamericana* 106-107 (jan.-jun. 1979), pp. 327-334.

Palés Matos, Luis. *Poesía Completa y Prosa Selecta.* Org.: Margot Arce de Vázquez. Caracas: Ayacucho, 1978.

Pattée, Richard. "La América Latina Presta Atención al Negro", *Revista Bimestre Cubana* 38 (2° sem. 1936), pp. 17-23.

Paz, Octavio. *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia.* Barcelona: Seix Barral, 1974.

________. "¿Poesía Latinoamericana?", em *El Signo y el Garabato.* Cidade do México: Joaquín Mortiz, 1973, pp. 153-165.

________ *et al.* (orgs.). *Poesía en Movimiento.* Cidade do México: Siglo XXI, 1973.

Pereda Valdés, Ildefonso. *La Guitarra de los Negros.* Montevidéu: La Cruz del Sur, 1926.

________. *Lo Negro y lo Mulato en la Poesía Cubana.* Montevidéu: Ciudadela, 1970.

________. *El Negro Rioplatense y Otros Ensayos.* Montevidéu: C. García & Cía, 1937.

________. *Raza Negra.* Montevidéu: Ed. del diario negro uruguayo *La Vanguardia*, 1929.

________ (org.). *Antología de la Moderna Poesía Uruguaya (1900-1927).* Buenos Aires: Ateneo, 1927.

________. *Antología de la Poesía Negra Americana.* Santiago: Ercilla, 1936.

Péret, Benjamin. *O Quilombo de Palmares. Crônica da "República dos Escravos". Brasil, 1640-1695.* Lisboa: Fenda, 1988.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture.* Chicago: The University of Chicago Press, 1986. (O *Momento Futurista.* São Paulo: Edusp, 1994.)

Pestino, Joseph F. "Mário de Andrade e André Breton. Strange Bedfellows", *Tinta* 4 (verão de 1984), pp. 15-20.

Peterson, Theodore. "Magazines for Cultural Minorities", em *Magazines in the Twentieth Century.* Urbana: University of Illinois Press, 1964, pp. 402-440.

El Pez y la Serpiente 22/23. 50 Años del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua. Manágua (Nicarágua), 1978-1979.

A Phala. Revista do Movimento Surrealista 1 (ago. 1967).

Pinto, Edith Pimentel (org.). O *Português do Brasil. Textos Críticos e Teóricos.* Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Edusp, 1981.

Pizarro, Ana. *Sobre Huidobro y las Vanguardias.* Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 1994.

________ & Russotto, Márgara. "Les Discours Antropophage de l'Avant-Garde Latino-Américaine", *Lendemains* 27 (1982), pp. 91-96.

Portal, Magda. "Una Revista de Cuatro Nombres", *Hueso Húmero 7* (1980). Lima: Mosca Azul, p. 101.

Portuondo, José Antonio. "La 'Negritud' en las Literaturas Antillanas", *Letterature d'America,* I, 4/5. Roma: Bulzoni, 1980, pp. 193-204.

Prado, Antonio Arnoni. *1922 Itinerário de uma Falsa Vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Prado, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a Tristeza Brasileira*. São Paulo: Ibrasa/Instituto Nacional do Livro, 1981. (1ª ed.: 1928; Ed. atual: Org: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.)

Prieto, Adolfo. "Una Curiosa Revista de Orientación Futurista", *Boletín de Literaturas Hispánicas* 3 (1961), pp. 53-62.

__________. *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

__________. *Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

Racine, Nicole. "The *Clarté* Movement in France, 1919-1921", *The Journal of Contemporary History* 2 (1967), pp. 195-208.

Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Nova Jersey: Ediciones del Norte, 1984.

__________. "Las Dos Vanguardias Latinoamericanas", *Maldoror* 9 (1973), pp. 58-64.

__________. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Cidade do México: Siglo XXI, 1982.

Ramos, Arthur. *Guerra e Relações de Raça*. Rio de Janeiro: União Nacional dos Estudantes, 1943.

__________. *Le Métissage au Brésil*. Paris: Hermann et Cie., 1952.

Rehman-Srinivasan, Kathryn. *Revolution in Writing. Borges' Reading of the Expressionists*. University Microfilms DA 8702010. Dissertations Abstracts 47, nº 10 (abr. 1987), p. 3766-A.

Reinaga, César Augusto. *El Indio y la Tierra en Mariátegui*. Cuzco: s.e., 1959.

Reyes, Alfonso. *Obras Completas*. Vol. 14. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Reynaga Burgoa, Ramiro. *Ideología y Raza en América Latina*. La Paz: Ediciones Futuro Bolivia, 1971.

Ripoll, Carlos. *La Generación del 23 en Cuba*. Nova York: Las Américas Publishing Co., 1968.

__________. *Índice de la revista de avance*. Nova York: Las Américas Publishing Co., 1969.

Rivas, Pierre. "Eléments pour une Histoire de L'Expressionisme en Amérique Latine", *Obliques* 6-7 (1981).

Rivera, Diego. *Arte y Política*. Org.: Raquel Tibol. Cidade do México: Grijalbo, 1979.

Robles, Humberto E. *La Noción de Vanguardia en el Ecuador. Recepción. Trayectoria. Documentos. 1918-1934*. Guaiaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.

Rodríguez, Simón. *Inventamos o Erramos*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

__________. *Obras Completas*. Vol. 1. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975.

Rodríguez Monegal, Emir. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. Vol. 2. Nova York: Knopf, 1977.

__________. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Nova York: E. P. Dutton, 1978.

__________. *Mário de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

__________. "El Olvidado Ultraísmo Uruguayo", *Revista Iberoamericana* 118-119 (jan.-jun. 1982), pp. 257-274.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel. "Guía del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)", *Hueso Húmero* 10 (jul.-out. 1981), pp. 184-204; *Hueso Húmero* 11 (out.-dez. 1981), pp. 140-159.

Romanelli, Kátia Bueno. "Depoimento de Guilhermino César", em *Revista Verde. Contribuição para o Estudo do Modernismo Brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*. Cidade do México: Siglo XXI, 1976.

Romero, Sílvio. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil (1870-1880)*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. (1ª ed.: 1888.)

__________. "Mestiçagem e Literatura Nacional. Gregório de Matos", em Antonio Candido (org.). *Sílvio Romero. Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

Rosenblat, Ángel. *Las Generaciones Literarias Argentinas del Siglo XIX ante el Problema de la Lengua*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1960.

Rubione, Alfredo (org.). *En torno al Criollismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

__________. "Xul Solar. Utopía y Vanguardia", *Punto de Vista* 29 (abr.-jun. 1987), pp. 37-39.

Ruffinelli, Jorge. "Borges y el Ultraísmo: Un Caso de Estética y Política", *Cuadernos Americanos* 9 (1988), pp. 155-174.

Salas Subirat, J. *Marinetti (Un Ensayo para los Fósiles del Futurismo)*. Buenos Aires: Tor, s. d.

Salgado, Plínio; Del Picchia, Menotti & Ricardo, Cassiano. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Hélios, 1927.

Salvador, Nélida. *Revistas Argentinas de Vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.

Sánchez, Luis Alberto. "*Amauta*: Su Proyección y su Circunstancia", *Cuadernos Americanos* 1 (jan.-fev. 1977), pp. 142-149.

_________. "La Prosa de Manuel González Prada", em Manuel González Prada. *Páginas Libres. Horas de Lucha*. Caracas: Ayacucho, 1979.

Santiago, Silviano. "Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo", em *Cultura Brasileira: Tradição, Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987, pp. 113-133.

Saraiva, Arnaldo. O *Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*. Porto: s. e., 1986. 3 vols.

Sarlo, Beatriz. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1969.

_________. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

_________. "Vanguardia y Criollismo: La Aventura de *Martín Fierro*", em Carlos Altamirano & Beatriz Sarlo (orgs.). *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 127-171.

Schmalenbach, Fritz. "La Palabra *Expresionismo*", *Eco* 3, nº 4 (ago. 1961), pp. 390-400.

Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. México, 1921-1927*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

_________. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.

_________. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. Cidade do México: Arte y Libros, 1978.

Scholz, Lászlo. "Del Fenómeno Internacional de las Vanguardias (Relaciones Literarias entre Hungría y América Latina en los Años 20)", *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungariae* 26 (1984), pp. 440-447.

_________. "Remenyik: Un Vanguardista Húngaro en América Latina", *Hueso Húmero* 7 (out-dez. 1980).

Schopf, Federico. *Del Vanguardismo a la Antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986. (Ed. atual: Santiago: Lom, 2000.)

Schwartz, Jorge. "A Bibliografia Latino-Americana na Coleção Marinetti", *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade* 44 (jan.-dez. 1983, pub. em 1985), pp. 131-145.

_________. "Cansinos-Asséns y Borges: ¿Un Vínculo (Anti)Vanguardista?", *Hispamérica* 46-47 (abr.-ago. 1987), pp. 167-177.

_________. *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor, 1988. (Ed. atual: *Oliverio: Nuevo Homenaje a Girondo*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.)

_________. "As Linguagens Imaginárias: Nwestra Ortografia Banguwardista", *Revista USP* 12 (dez.-fev. 1991/1992), pp. 98-109; "Lenguajes Utópicos. Nwestra Ortografia Bangwardista: Tradición y Ruptura en los Proyectos Lingüísticos de los Años Veinte", em Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. São Paulo/Campinas: Memorial/Ed. da Unicamp, 1995, pp. 31-55.

_________. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983. (*Vanguardia y Cosmopolitismo*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1993.)

_________. "La Vanguardia en América Latina: Una Estética Comparada", *Revista de la Universidad Autónoma de México* 1 (jan. 1983), pp. 12-16.

_________. *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos Programáticos y Críticos*. Madri: Cátedra, 1991. (Ed. revista: México: Fondo de Cultura Económica, 2002.)

_________ (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp/Fapesp, 2001.

Schwartz, Jorge & Lorenzo Alcalá, May (orgs.). *Vanguardas Argentinas: Anos 20.* São Paulo: Iluminuras, 1992.

Senghor, Léopold Sédar. *The Foundations of "Africanité" or "Negritude" and "Arabité".* Trad.: Mercer Cook. Paris: Présence Africaine, 1971.

__________. *Lusitanidade e Negritude.* Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, s. d.

Sigal, León. "Lecturas Blancas de los Negros del Plata", *Letterature d'America* I, 4/5, Roma: Bulzoni, 1980, pp. 71-90.

Silva, Margaret Abdulmassik Wood da. "O Projeto de Estudos de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (1979), pp. 117-122.

Silva, Mário Camarinha da. "Glossário de Homens e Coisas da *Estética* (1924/1927)", *Estética.* Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

__________. "Tempo de Festa", *Festa (1927-1929).* Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: PLG-Comunicação/Inelivro, 1980.

Silveira, Tasso da. *Definição do Modernismo Brasileiro.* Rio de Janeiro: Foria, 1932.

Skidmore, Thomas E. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Sola, Graciela de. *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

Sorrentino, Fernando. *Siete Conversaciones con Jorge Luis Borges.* Buenos Aires: Casa Pardo, 1974.

Sucre, Guillermo. *Borges el Poeta.* Caracas: Monte Ávila, 1967.

El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.

Surréalism Périphérique. Org.: Luis de Moura Sobral. Montreal: Université de Montreal, 1984.

Svanascini, Osvaldo. *Xul Solar.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Szabolscsi, Miklós. "La 'Vanguardia' Literaria y Artística como Fenómeno Internacional", *Casa de las Américas* 74 (set.-out. 1972), pp. 4-17.

Tamayo Herrera, José (org.). *El Pensamiento Indigenista.* Lima: Mosca Azul, 1981.

Teitelboim, Volodia. *Huidobro. La Marcha Infinita.* Santiago: Bat, 1993.

__________. *Neruda.* Buenos Aires: Losada, 1985.

__________. & Anguita, Eduardo (orgs.). *Antología de Poesía Chilena Nueva.* Santiago: Zig-Zag, 1935.

Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.* 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

Thiollier, René. *Episódios de minha Vida.* São Paulo: Anhembi, 1956.

Tiempo, César. *Poesías Completas.* Buenos Aires: Stilman, 1979.

Torre, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia.* Madri: Guadarrama, 1965. 3 vols.

__________. "Literatura de Color", *Revista Bimestre Cubana* 38 (2º sem. 1936), pp. 5-11.

__________. *Literaturas Europeas de Vanguardia.* Madri: R. Caro Reggio, 1925.

__________. "Para la Prehistoria Ultraísta de Borges", em Jaime Alazraki (org.). *Jorge Luis Borges.* Madri: Taurus, 1976, pp. 81-91. (Texto original: 1964.)

Torres-García, Joaquín. *Historia de mi Vida.* Montevidéu: s. e., 1939.

__________. *Primer Manifiesto del Constructivismo.* Madri: Ediciones Culturales Hispánicas, 1976. (Ed. fac-similar de *Dessins*, 1930.)

__________. "Querer Construir", em *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962).* Rio de Janeiro/São Paulo: Pinacoteca do Estado/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo/Funarte, 1977. [Trad. do francês: Aracy Amaral.]

__________. *Testamento Artístico.* Montevidéu: Biblioteca de Marcha, 1974.

Undurraga, Antonio de. "Teoría del Creacionismo", em Vicente Huidobro. *Poesía y Prosa.* Madri: Aguilar, 1957, pp. 15-186.

UNRUH, Katherine Vickers (Vicky). *The Avant-Garde in Peru: Literary Aesthetics and Cultural Nationalism.* Tese de Doutorado. Austin: University of Texas, 1984.

__________. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters.* Berkeley: University of California Press, 1994.

__________. "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes", *Latin American Research Review* 24 (1989), pp. 45-69.

__________. "El Vanguardismo Indigenista de Alejandro Peralta", *Discurso Literario* 2 (primavera de 1987), pp. 553-566.

VALDÉS, Héctor (org.). *Los Contemporáneos.* Cidade do México: UNAM, 1982.

VALLEJO, César. *Desde Europa. Crónicas y Artículos (1923-1928).* Org.: Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana, 1987.

__________. *Obras Completas.* Vol. 2: *El Arte y la Revolución.* Lima: Mosca Azul, 1973.

VASCONCELOS, Gilberto. *A Ideologia Curupira. Análise do Discurso Integralista.* São Paulo: Brasiliense, 1979.

VASCONCELOS, José. *La Raza Cósmica.* Madri: Agencia Mundial de Librería, 1925.

VATTIMO, Gianni. *El Fin de la Modernidad.* Barcelona: Gedisa, 1986.

VERANI, Hugo (org.). *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, Proclamas y Otros Escritos).* Roma: Bulzoni, 1986. (Ed. atual: México: Fondo de Cultura Económica, 1993.)

VIDALES, Luis. *Suenan Timbres.* Bogotá: Colcultura, 1976. (1ª ed.: 1926.)

VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano. Estudios sobre Poesía de Vanguardia en la Década del Veinte.* Mendoza: Universidad Nacional/Facultad de Filosofía y Letras, 1990. 2 vols.

__________. "Poesía de Vanguardia en Iberoamérica a través de la Revista *La Pluma*, de Montevideo (1927-1931)", *Revista Iberoamericana* 118-119 (jan.-jun. 1982).

__________. "El Runrunismo Chileno (1927-1934). El Contexto Literario", *Revista Chilena de Literatura* 18 (1981), pp. 72-87.

__________. L'Ultraisme en Espagne et en Amérique Latine", em Jean Weisberger (org.). *Les Avant-Gardes Littéraires au XXᵉ Siècle.* Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1984.

__________. *El Ultraísmo.* Madri: Gredos, 1971. (1ª ed.: 1963.)

VIGNALE, Pedro Juan & TIEMPO, César (orgs.). *Exposición de la Actual Poesía Argentina.* Buenos Aires: Minerva, 1927.

WALTER, Richard J. *Students Politics in Argentina. The University Reform and its Effects, 1918-1964.* Nova York: Basic Books, 1968.

WANKAR [Ramiro Reynaga Burgoa]. *Tawantinsuyu (Cinco Siglos de Guerra Qheswaymara contra España).* Chukiapu-Kollasuyu: Centro de Coordinación y Promoción Campesina, Mink'a, 1978.

WEISBERGER, Jean (org.). *Les Avant-Gardes Littéraires au XXᵉ Siècle.* Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1984. 2 vols.

WEISSTEIN, Ulrich (org.). *Expressionism as an International Literary Phenomenon.* Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1973.

WEY, Valquiria. "El Río de Reyes", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, maio 1989. Número comemorativo do centenário de nascimento de Alfonso Reyes.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade.* Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Leslie N. *La Poesía Afroantillana.* Miami: Universal, 1979.

WISE, David O. "Mariátegui's *Amauta* (1926-1930). A Source for Peruvian Cultural History", *Revista Interamericana de Bibliografía* 21 (1979).

__________. "Vanguardismo a 3800 metros: El Caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (1984).

Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. Nova York: Stein and Day, 1963.

Yurkievich, Saúl. "Altazor o la Rebelión de la Palabra", em René de Costa (org.). *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madri: Taurus, 1985.

__________. *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984. (1ª ed.: 1973.)

__________. "Rosa Náutica, un Manifiesto del Movimiento de Vanguardia Chileno", *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* (abr. 1968), pp. 649-655.

Zea, Leopoldo. "Negritud e Indigenismo", em *Negritude et Amérique Latine*. Dacar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978, pp. 25-36.

Zum Felde, Alberto. *Proceso Intelectual del Uruguay*. Vol. 3. Montevidéu: Librosur, 1985. (1ª ed.: 1930.)

Glossário[1]

Alcântara Machado, Antônio de Castilho (1901-1935). Romancista. Colaborou também em jornais, como o *Jornal do Commercio* e o *Diário da Noite*. Destacou-se no movimento modernista ao retratar figuras populares e reproduzir a linguagem do povo paulista. Dirigiu várias das revistas literárias da época: *Revista de Antropofagia, Terra Roxa e Outras Terras, Revista Nova*. Obras: *Pathé-Baby*; *Brás, Bexiga e Barra Funda*; *Laranja da China* e *Mana Maria*.

Alcázar, Baltasar del (1530-1606). Poeta espanhol. Escreveu sonetos, poesia epigramática e poesia religiosa. Obra: *La Cena Jocosa*.

Alencar, José Martiniano de (1829-1877). Principal representante do romantismo no Brasil. Sua produção literária compreende romances históricos, indianistas, regionalistas e urbanos. Obras: *Iracema, O Guarani, As Minas de Prata, Lucíola*.

Alfonso XIII (1886-1941). Rei da Espanha, de 1902 a 1931. Apoiou o general Primo de Rivera, que derrubou o governo constitucional. Com a proclamação da República em 1931, Alfonso XIII exilou-se, morrendo em Roma.

Almeida, Guilherme de Andrade e (1890-1969). Poeta. Participou da Semana de 22. Obras: *Poesia Vária* e *Toda a Poesia*.

Alomar, Gabriel de (1873-1941). Poeta, ensaísta e político maiorquino. Escreveu em catalão e em castelhano. Empregou o termo "futurismo" antes de Marinetti. Chegou a ser chefe da União Socialista da Catalunha. Colaborou na revista *Renacimiento*. Obras: *La Columna de Foc* (poesia); *La Formación de sí Mismo, La Política Idealista* (ensaio).

Alvear, Marcelo T. de (1868-1942). Político argentino. Foi presidente da República de 1922 a 1928. Planejou a remodelação de Buenos Aires, nos moldes das reformas implantadas por Haussmann em Paris.

Amaral, Amadeu (1875-1929). Jornalista, escritor, crítico literário, dialetólogo e memorialista. Obras: *Urzes, Névoa, Espuma* (poesia); *A Pulseira de Ferro* (novela).

Amaral, Tarsila do (1897-1973). Pintora modernista, após estudar na Europa, "redescobre" o Brasil e pinta quadros de acordo com os princípios dos movimentos Pau Brasil e Antropofagia, tornan-

1. Organizado por Gênese Andrade, com a colaboração de Soledad Traverso-Rueda. Somente autores e personagens históricos latino-americanos, portugueses e espanhóis foram incluídos. Dados sobre outros autores estrangeiros mencionados nos textos encontram-se nas notas de rodapé. Quanto aos autores aqui relacionados, foram indicadas apenas suas obras mais conhecidas.

do-se a mais destacada artista plástica do período. Também pintou quadros de fundo social. Obra pictórica: *A Negra, Abaporu, Antropofagia.*

Anchieta, José de (1534-1597). Padre e missionário jesuíta, nascido nas ilhas Canárias. Veio jovem para o Brasil, onde fundou, com o padre Manuel da Nóbrega, o Colégio de Piratininga. Dedicou-se à catequização dos indígenas, utilizando autos e poemas que ele mesmo escrevia. Obras: *Arte da Gramática da Língua mais Falada na Costa do Brasil*; *De Beata Virgine Dei Matre Maria* (poesia).

Andrade, Carlos Drummond de (1902-1987). Poeta, contista e cronista. Com João Alphonsus, Ciro dos Anjos, Martins de Almeida e outros, fundou *A Revista* e colaborou em outras publicações. Obras: *Alguma Poesia, Sentimento do Mundo, A Rosa do Povo, As Impurezas do Branco.*

Andrade, Mário Raul de Moraes (1893-1945). Escritor, poeta, crítico literário, musicólogo e folclorista. Foi participante da Semana de 22 e um dos líderes do modernismo. Sua obra caracteriza-se pelo abrasileiramento da linguagem e utilização de elementos populares e folclóricos. Obras: *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema, Paulicéia Desvairada, Lira Paulistana* (poesia); *Macunaíma*; *Amar, Verbo Intransitivo* (romance).

Andrade, Olegário Víctor (1841-1882). Poeta, jornalista e político argentino. Obras: *Nido de Cóndores, Prometeo, Atlántida.*

Andrade, Oswald de (1890-1954). Romancista, poeta, dramaturgo e ensaísta. Introduziu no Brasil as vanguardas européias e foi um dos organizadores da Semana de 22. Utilizou a paródia, o poema-minuto, o infantilismo e um "indianismo" às avessas. Obras: *Pau Brasil, Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade, Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão* (poesia); *Memórias Sentimentais de João Miramar, Serafim Ponte Grande* (prosa); *O Rei da Vela, A Morta, O Homem e o Cavalo* (teatro).

Anguita, Eduardo (1914-1992). Contista, poeta e jornalista chileno. Organizou em 1935, juntamente com Volodia Teitelboim, a *Antología de la Poesía Chilena Nueva*. Obras: *Tránsito al Fin, Antología de Vicente Huidobro, Inseguridad del Hombre.*

Arenas, Braulio (1913-1988). Escritor chileno. Organizou, em 1937, o movimento surrealista Mandrágora, publicando uma revista com o mesmo nome. Foi também o organizador das *Actas Surrealistas*. Obras: *El Mundo y su Doble, La Mujer Mnemotécnica, Luz Adjunta, La Simple Vista.*

Arrieta, Rafael Alberto (1888-1975). Escritor argentino. Presidente da Academia Argentina de Letras. Dirigiu a revista *Atenea* e ganhou o Prêmio Nacional de Filosofia com a obra *Don Gregorio Béeche y los Bibliógrafos Americanos de Chile y del Plata*. Obras: *Alma y Momento, Las Noches de Oro, Estío Serrano, Tiempo Cautivo.*

Ascasubi, Hilario (1807-1875). Escritor argentino. Lutou contra Rosas e esteve preso ao lado de Urquiza. Fundou jornais que tiveram como nome seus pseudônimos – Paulino Lucero e Aniceto el Gallo –, que mais tarde se converteram em títulos de livros que tratam dos costumes gauchescos. Obra: *Santos Vega.*

Ataíde, Tristão de [Alceu Amoroso Lima] (1893-1983). Pensador, ensaísta e jornalista. Colaborou em *O Jornal* e dirigiu a revista *A Ordem*. Pertenceu à Academia Brasileira de Letras. Obras: *Contra-*

Revolução Espiritual; *Introdução à Literatura Brasileira*; *Revolução, Reação ou Reforma*; *A Realidade Americana*; *A Revolução Suicida*.

Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta] (1889-1932). Jornalista, escritor e crítico de arte peruano, desenvolveu sua atividade na Argentina entre os anos de 1911 e 1932. Inicialmente ligado aos grupos intelectuais anarquistas uruguaios e argentinos, seus relevantes artigos sobre arte foram publicados em revistas como *Acción de Arte* e *La Campana de Palo* (das quais foi diretor), no Suplemento semanal de *La Protesta* e em *Alfar*, de Montevidéu.

Ballagas, Emilio (1908-1954). Poeta cubano. Escreveu poesia pura e poesia social, na qual abordou aspectos da vida dos negros. Obras: *Júbilo y Fuga*, *Sabor Eterno*, *Cuaderno de Poesía Negra*.

Banchs, Enrique J. (1888-1968). Poeta argentino. Em seus poemas, encontram-se elementos modernistas, embora inspirem-se também nos clássicos espanhóis e italianos. Obras: *Las Barcas*, *El Libro de los Elogios*, *El Cascabel del Halcón*, *La Urna*; *Lecturas* (prosa).

Barbosa, Rui [Rui Caetano Barbosa de Oliveira] (1849-1923). Escritor e político. Fundador do Partido Republicano Conservador. Foi designado pelo presidente Rodrigues Alves para representar o Brasil na II Conferência de Paz em Haia. Obras: *Queda do Império*, *Cartas da Inglaterra*, *Parecer sobre a Redação do Código Civil*, *Oração aos Moços*.

Barbosa Rodrigues, João (1842-1909). Botânico, etnógrafo e antropólogo brasileiro. Fundador do Jardim Botânico do Amazonas e diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Obras: *Iconografia das Orquídeas do Brasil*, *Antigüidades do Amazonas*, *O Primeiro Ídolo Amazônico*.

Baroja, Pío (1872-1956). Romancista espanhol da geração de 98. Pertenceu à Academia Espanhola. Obras: *Camino de Perfección*, *Paradox Rey*, *El Árbol de la Ciencia*, *Memorias de un Hombre de Acción*.

Barreto de Menezes, Tobias (1839-1889). Crítico, pensador e poeta. Um dos principais representantes da chamada Escola do Recife. Obras: *Ensaios e Estudos de Filosofia e Crítica*, *Dias e Noites*, *Um Sinal dos Tempos*, *Vários Escritos*.

Battle y Ordóñez (1854-1930). Político uruguaio. Pertencente ao Partido Colorado, foi duas vezes presidente do Uruguai (1903-1907, 1911-1915). Seu governo caracterizou-se por um liberalismo socializante.

Bello, Andrés (1781-1864). Poeta, filólogo e político venezuelano. Viveu em Londres e no Chile, onde participou ativamente da vida intelectual. Traduziu Byron e Victor Hugo. Adotou em sua poesia o tom didático. Conhecia muito bem as literaturas grega, latina e espanhola. Obras: *Silvas a la Agricultura en la Zona Tórrida*, *Gramática de la Lengua Castellana*.

Bernárdez, Francisco Luis (1900-1978). Poeta argentino. Influenciado por Fray Luis de León, cultivou a métrica tradicional e incorporou elementos clássicos. Obras: *Alcándara*, *Poemas Elementales y Poemas de Carne y Hueso*, *Kindergarten*, *El Ángel de la Guardia*.

Bilac, Olavo Brás Martins dos Guimarães (1865-1918). Poeta, orador e cronista, é o mais conhecido autor parnasiano brasileiro. Obras: *Poesias*, *Tratado de Versificação*.

Bolívar, Simón (1783-1830). Militar, político e escritor venezuelano. Um dos protagonistas dos movimentos que levaram à independência da Colômbia, Venezuela, Peru, Equador e Bolívia. Foi presidente do novo Estado da Colômbia. Fracassou seu projeto de criação dos Estados Unidos do Sul, unificando os Estados recém-libertados. Obra: *Mi Delirio sobre el Chimborazo.*

Bopp, Raul (1898-1984). Poeta. Atuou na fase primitivista do modernismo. Participou do grupo Verde-Amarelo e depois do movimento antropofágico, do qual foi um dos criadores. Obras: *Cobra Norato, Urucungo.*

Borges, Jorge Luis (1899-1986). Poeta, contista e ensaísta argentino. Um dos fundadores dos ultraísmos espanhol e argentino. Colaborou em vários jornais e revistas. Obras: *Fervor de Buenos Aires* (poesia), *Inquisiciones, Ficciones, El Aleph, Otras Inquisiciones, Historia de la Eternidad, Historia Universal de la Infamia, El Hacedor* (prosa).

Boscán, Juan (1492?-1542). Poeta espanhol. Junto com Garcilaso de la Vega, produziu a revolução poética do renascimento na Espanha. Adaptou ao castelhano o hendecassílabo italiano. Famoso por sua tradução de *Il Libro del Cortegiano*, do italiano Baldassar Castiglione, seu contemporâneo.

Brecheret, Victor (1894-1955). Escultor. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e se aperfeiçoou em Paris, onde fundou, juntamente com outros, o Salon Tuilleries. Participou do grupo modernista de São Paulo e da Semana de 22. Trabalhou especialmente o bronze, o mármore, o granito e a terracota. Inspirou-se sobretudo no folclore indígena. Obra: *Monumento às Bandeiras, Fauno.*

Bunster, Martín [Zain Guimerl] (1901-?). Escritor chileno. Autor do Primeiro Manifesto Agú, publicado em *Claridad*, em 1920.

Cáceres, Jorge (1923-1949). Escritor e pintor chileno. Participou do grupo surrealista Mandrágora. Obras: *René o la Mecánica Celeste, Pasada Libre.*

Cairu, Visconde de [José da Silva Lisboa] (1756-1835). Jornalista, economista e político. Estudou direito e filosofia em Portugal. Introdutor no Brasil dos estudos de economia política. Influenciou D. João VI a promover a abertura dos portos, em 1808. Obras: *Princípios de Economia Política, Memória dos Benefícios Políticos do Governo de El-Rei Nosso Senhor D. João VI.*

Campo, Estanislao del (1834-1880). Escritor argentino. Publicou folhetins satíricos com o pseudônimo de Anastasio el Pollo. Autor do primeiro poema gauchesco: *Fausto, Impresiones del Gaucho Anastasio el Pollo en la Representación de esta Ópera*, publicado em 1866.

Campoamor, Ramón de (1817-1901). Poeta e político espanhol. Foi governador civil de Alicante e Valencia. Além de poesia pós-romântica, escreveu um importante tratado de poética. Obras: *Doloras, Humoradas, Poética.*

Cancela, Arturo (1892-1956). Escritor argentino em cuja obra destaca-se a crítica social. Obra: *Tres Relatos Porteños* (conto).

Cané, Miguel (1851-1905). Escritor e político argentino. Participante da geração de 80. Obras: *Ensayos*, *Prosa Ligera*; *Juvenilia* (romance).

Cansinos-Asséns, Rafael (1883-1964). Escritor e crítico literário espanhol. Um dos fundadores do ultraísmo. Destacou-se também como tradutor de Goethe e Dostoiévski. Obras: *Poetas y Prosistas del Novecientos*, *El Candelabro de los Siete Brazos*, *El Movimiento V. P.*, *La Nueva Literatura*.

Capdevilla, Arturo (1889-1966). Escritor argentino. Ganhador do Prêmio Nacional de Literatura em 1920 e 1923. Obras: *Jardines Solos*, *La Fiesta del Mundo*, *Romances Argentinos*, *La Ciudad de los Sueños*, *Córdoba del Recuerdo*, *Las Vísperas de Caseros*, *Las Invasiones Inglesas*.

Capistrano de Abreu, João (1853-1927). Historiador. Obras: *O Descobrimento do Brasil e seu Desenvolvimento no Século XVI*, *Capítulos de História Colonial*, *Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil*.

Carpentier, Alejo (1904-1980). Romancista cubano. Editor da revista *Carteles* e fundador da *revista de avance*. Obras: *¡Ecué-Yamba-Ó!*, *El Reino de Este Mundo*, *La Guerra del Tiempo*, *Literatura como Política en América Latina*, *El Recurso del Método*, *El Arpa y la Sombra*.

Carranza, Eduardo (1913-1985). Poeta colombiano. Líder do grupo *Piedra y Cielo*. Seus temas são a natureza, a pátria e a religiosidade. Traduziu Tagore e Rémy de Gourmont. Obras: *Azul de ti: Sonetos Sentimentales*, *Los Pasos Contados*, *Canciones para Iniciar una Fiesta*.

Carrera Andrade, Jorge (1903-1978). Poeta equatoriano. Publicou dois artigos de temática vanguardista: "El Destierro de Nuestra Generación" (1931) e "Esquema de la Poesía de Vanguardia" (1932). Obras: *Microgramas*, *Estanque Inefable*, *La Guirnalda del Silencio*.

Carriego, Evaristo (1883-1912). Poeta argentino. Realista, seus temas são a vida simples, os subúrbios, o tango e os emigrantes. Obras: *Misas Herejes*, *El Alma del Suburbio*, *Ritos en la Sombra*, *La Canción del Barrio*.

Carvalho, Ronald de (1893-1935). Poeta e diplomata. Um dos fundadores da revista portuguesa de vanguarda *Orfeu*. Participou da Semana de 22 e foi um dos primeiros divulgadores da cultura brasileira contemporânea no exterior. Obras: *Pequena História da Literatura Brasileira*, *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, *Toda a América*.

Castelnuovo, Elías (1893-1982). Escritor argentino. Influenciado por Górki, Dostoiévski, Zola e Barbusse, denunciou em seus contos as injustiças sociais. Fazia parte do grupo de Boedo. Obras: *Tinieblas*, *Malditos*, *Entre los Muertos*, *Calvario*.

Cendrars, Blaise (1887-1961), pseudônimo de Frédéric Louis Sauser. Poeta e escritor francês de origem suíça. Foi o poeta de vanguarda que mais atuou entre os modernistas brasileiros. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade o conheceram em Paris, e foram introduzidos por ele nos principais círculos de vanguarda da época. Realizou três viagens ao Brasil: em 1924, a denominada viagem de redescoberta do Brasil, que incluiu a visita ao Rio de Janeiro durante o Carnaval, e às cidades

históricas de Minas Gerais durante a Semana Santa, acompanhado pelos modernistas paulistas; em 1926 e 1927-1928, esteve em São Paulo. A temática brasileira foi incluída em sua obra, especialmente no livro de poesia *Feuilles de Route* (1924), com ilustrações de Tarsila, considerado o livro-irmão de *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade. As relações entre Cendrars e o Brasil são até hoje tema de importantes pesquisas.

César da Silva, Guilhermino (1908-1993). Poeta e crítico literário. Destacou-se na segunda fase do modernismo. Foi um dos editores da revista *Verde*. Obras: *Meia Pataca*, *Lira Coimbrã e Postulando de Lisboa*, *Arte de Matar* (poesia); *Euclides da Cunha*, *O Brasileiro na Ficção Portuguesa* (ensaio).

Chiacchio, Carlos (1884-1947). Escritor e crítico. Colaborou no jornal *A Tarde* e participou do grupo modernista da Bahia, em torno da revista *Arco & Flexa*. Obras: *Canto de Marcha* (poesia); *Euclides da Cunha*, *Modernistas e Ultramodernistas* (crítica); *Primavera* (ensaio).

Coelho Neto, Henrique Maximiano (1864-1934). Escritor e poeta. Foi presidente da Academia Brasileira de Letras. Obras: *A Capital Federal*, *Turbilhão*, *O Rei Negro*.

Constant Botelho de Magalhães, Benjamin (1839-1891). Militar e político. Participou do movimento republicano e integrou o primeiro governo provisório como ministro da Guerra.

Contreras, Francisco (1877-1933). Poeta, ensaísta e crítico chileno. Colaborou na revista argentina *Martín Fierro*. Obras: *Raúl*, *Toisón*, *Los Modernos*, *Almas y Panoramas*.

Coronel Urtecho, José (1906-1994). Poeta nicaragüense. Fundou o Movimiento de Vanguardia de Nicaragua. Buscando uma expressão popular, utilizou em seus poemas elementos folclóricos.

Correia, Raimundo (1859-1911). Poeta. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Destacam-se em sua poesia certo pessimismo, niilismo, temas metafísicos e referências à natureza. Obras: *Primeiros Sonhos*, *Sinfonias*, *Aleluias*, *Versos e Versões*.

Couto, Rui Ribeiro (1898-1963). Poeta. Participou inicialmente da Semana de 22. Simbolista e "penumbrista", sua poesia destaca-se pelo tom melancólico e descritivo, pelo lirismo popular e pelo tema da infância. Escreveu também contos e romances. Obras: *Jardim das Confidências*, *Cabocla* (romance), *Poemetos de Ternura e de Melancolia*, *Cancioneiro do Ausente*.

Couto de Magalhães, José Vieira (1837-1898). Político, militar e escritor brasileiro. Deputado e presidente das províncias de Goiás, Pará, Mato Grosso e São Paulo. Colaborou ativamente na expulsão dos paraguaios do território brasileiro. Obras: *Teses e Dissertação*, *Os Goianenses*, *Dezoito Mil Milhas do Interior do Brasil*, *O Selvagem*.

Cruchaga, Ángel (1893-1964). Escritor e poeta místico chileno. Obras: *Las Manos Juntas*, *La Selva Prometida*.

Cruz, San Juan de la [Juan de Yepes y Álvarez] (1542-1591). Poeta e místico espanhol. Estudou com os jesuítas e ingressou na Ordem dos Carmelitas. Dedicou-se à poesia e à prosa; a segunda constitui-se

em esclarecimentos e comentários à primeira. Obras: *La Subida del Monte Carmelo, Noche Escura, Llama de Amor Viva* (prosa); *Cántico Espiritual* (poesia).

Cuadra, Pablo Antonio (1912). Poeta nicaragüense. Foi um dos fundadores do Movimiento de Vanguardia de Nicaragua. Regionalista, privilegia a cor local e a inspiração indígena. Obras: *Poemas Nicaragüenses, Canto Temporal, El Jaguar y la Luna.*

Cuesta, Jorge (1903-1942). Escritor e poeta mexicano. Fez parte do grupo *Contemporáneos*. Sua poesia tem um tom pessimista. Obras: *Antología de la Poesía Mexicana Moderna, Naufragio de la Duda, Triángulos de Silencio.*

Darío, Rubén [Félix Rubén García y Sarmiento] (1867-1916). Poeta nicaragüense. Principal representante do modernismo hispano-americano. Influenciado por Verlaine e Mallarmé, transformou, com sua linguagem elaborada, musicalidade e imagens decadentistas, a poesia em língua espanhola do final do século XIX. Obras: *Azul, Prosas Profanas, Cantos de Vida y Esperanza, El Canto Errante.*

Del Picchia, Paulo Menotti (1892-1988). Poeta modernista. Participou da Semana de 22. Assinava suas crônicas do modernismo como "Hélios". Foi um dos fundadores, juntamente com Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, do movimento Verde-Amarelo, ala ultranacionalista oposta à antropofagia de Oswald de Andrade. Destacam-se em seus textos elementos regionalistas. Obras: *Juca Mulato, Máscaras, Laís, Salomé.*

Delmar, Serafín [Reinaldo Bolaños] (1901-1979). Escritor peruano. Um dos diretores da revista de vanguarda peruana *trampolín – hangar – rascacielos – timonel*. Obras: *Los Espejos Envenenados, El Derecho a Matar, Radiograma del Pacífico* (com Magda Portal), *El Hombre de Estos Años: Gimnasia de Poemas Humanos.*

Di Cavalcanti [Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo] (1897-1976). Pintor e cronista. Participou da Semana de 22. Conheceu na Europa os grandes mestres da vanguarda: Picasso, Cocteau, Blaise Cendrars, Matisse e outros. Ilustrou vários livros: *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia; *Losango Cáqui*, de Mário de Andrade; livros de Oscar Wilde e alguns de sua autoria: *Testamento da Alvorada, Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca.*

Dias, Cícero (1908-2003). Pintor. Participou, em Paris, do grupo *Espace*. Realizou, no Recife, a primeira pintura mural abstrata sul-americana. Expôs na XXVI Bienal de Veneza, nos salões de Maio em Paris e na Mostra de Arte Moderna no Brasil, em 1957.

Díaz, Leopoldo (1862-1947). Poeta argentino. Modernista, foi influenciado pelos franceses. Obras: *Los Genios, Bajorrelieves, El Sueño de una Noche de Invierno.*

Díaz, Porfirio (1830-1915). General e político mexicano. Distinguiu-se na luta contra os franceses. Presidente da República, governou o México por mais de trinta anos, em regime ditatorial conhecido como "porfiriato".

Díaz Casanueva, Humberto (1906-1992). Poeta e diplomata chileno. Poesia metafísica. Obras: *El Aventurero de Sabá, Poemas para los Niños, Vigilia por Dentro.*

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1492-1581). Militar e cronista espanhol. Participou da conquista da América na expedição de Hernán Cortés. Obra: *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*.

DICENTA, Joaquín (1863-1917). Dramaturgo espanhol. Destacou-se por abordar os problemas sociais. Obras: *El Señor Feudal, El Lobo, El Suicidio de Werther, Juan José*.

DIEGO, Gerardo (1896-1987). Poeta espanhol. Participou do movimento de vanguarda espanhol. Obras: *El Romancero de la Novia, Imagen, Limbo, Canciones a Violante, Poesía Amorosa, Vuelta del Peregrino*.

DINIZ, Almacchio (1880-1937). Escritor e crítico. Foi o primeiro tradutor ao português e divulgador do manifesto futurista de F. T. Marinetti. Obras: *Eterno Incesto, Troféus em Cinzas* (teatro); *Crises, Pavões, Bodas Negras* (romance); *Da Estética na Literatura Comparada* (crítica).

ECHEGARAY Y EIZAGUIRRE, José (1832-1916). Dramaturgo e político espanhol. Romântico, levou ao palco problemas sociais. Participou da Revolução de 1868, foi ministro do Comércio e da Instrução Pública. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1904. Obras: *La Locura y la Sanidad, El Gran Galeoto*.

EGUREN, José María (1874-1942). Poeta e pintor peruano. Participou do grupo *Colónida*. Obras: *La Canción de las Figuras, Poesías*.

ESTRADA, Genaro (1887-1937). Poeta, ensaísta e bibliógrafo mexicano. Criador do *Anuario Bibliográfico Mexicano*. Obras: *Escalera, Crucero, Paso a Nivel, Senderillos a Ras, Visionario de la Nueva España, Pero Galén*.

FAGUNDES VARELA, Luís Nicolau (1841-1875). Poeta romântico, tentou renovar o indianismo. Obras: *Cantos e Fantasias, Cantos do Ermo e da Cidade, Anchieta ou O Evangelho na Selva*.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1881-1952). Filósofo, poeta e contista argentino. Influenciou a vanguarda com seu humorismo sarcástico. Obras: *No Toda Es Vigilia la de los Ojos Abiertos, Papeles de Recienvenido, Una Novela que Comienza*.

FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero (1886-1950). Poeta argentino. Fundador do *sencillismo*, movimento que privilegiava as coisas simples e sua conversão em matéria poética. Obras: *Las Iniciales del Misal, Penumbra, El Libro de Marcela*.

FIGARI, Pedro (1861-1928). Pintor uruguaio. Retratou temas *criollos* e negristas. Obras: *Arte Estética Ideal: Ensayo Filosófico Encarado de un Nuevo Punto de Vista, El Arquitecto: Ensayo Poético, con Acotaciones Gráficas*.

FIGUEIREDO MARTINS, Jackson de (1891-1928). Jornalista e escritor. Promoveu a difusão do catolicismo. Fundou o Centro Dom Vital e a revista literária *A Ordem*, para reespiritualizar o país. Obras: *Pascal e a Inquietude Moderna, Coluna de Fogo, Correspondência, Aevem*.

FREYRE, Gilberto (1900-1987). Sociólogo e escritor. Renovou os estudos afro-brasileiros. Participou do movimento modernista do Recife, redigindo o Manifesto Regionalista. Obras: *Casa-Grande & Senzala, Sobrados e Mocambos, Ordem e Progresso*.

Galvão, Patrícia Rehder (1910-1962). Conhecida como Pagu. Romancista, jornalista e militante política. Participou do movimento modernista e dirigiu, com Oswald de Andrade, a revista *O Homem do Povo*. Trabalhou em diversos jornais do Brasil e do exterior. Durante a época do Estado Novo, foi presa e torturada. Em 1945, fez parte do grupo de intelectuais da Vanguarda Socialista. Obras: *Parque Industrial* (sob o pseudônimo de Mara Lobo), *A Famosa Revista* (com Geraldo Ferraz).

Gálvez, Manuel (1882-1960). Romancista e cronista argentino. Realista e naturalista, também abordou temas históricos e biográficos. Obras: *La Maestra Normal, Nacha Regules, Escenas de la Guerra del Paraguay, Miércoles Santos El General Quiroga.*

Ganduglia, Santiago (1904-1983). Escritor argentino. Ultraísta, colaborou na revista *Martín Fierro*. Pertenceu ao grupo de Boedo.

García Monge, Joaquín (1881-1958). Escritor costa-riquenho. Fundou e dirigiu a revista literária *Repertorio Americano.*

García Oliver, Juan (1901-1980). Militante político espanhol. Foi dirigente anarco-sindicalista e fundador da Federação Anarquista Ibérica.

Garcilaso de la Vega [García Suárez de Figueroa] (1501-1536). Poeta e militar espanhol. Modelo do homem renascentista, compôs sonetos, elegias e canções. Suas *Églogas* representam a maior contribuição ao renascimento espanhol.

Garcilaso de la Vega, "El Inca" (1539-1616). Historiador peruano. Filho de um conquistador espanhol e de uma princesa inca, deixou um dos documentos mais importantes sobre a cultura inca, os *Comentarios Reales*. Traduziu para o espanhol os *Dialoghi d'amore*, de Leão Hebreu.

Ghiraldo, Alberto (1884-1946). Poeta e dramaturgo argentino. Escreveu peças de temática social e dirigiu revistas importantes, como *Martín Fierro* (1ª fase). Na Espanha, editou coleções de autores hispano-americanos. Mesclam-se, em sua poesia, elementos românticos, modernistas e traços de um anarquismo literário. Obras: *Músicas Prohibidas, Alas, Triunfos Nuevos, El Archivo de Rubén Darío.*

Girondo, Oliverio (1891-1967). Poeta argentino. Pertenceu ao grupo *Martín Fierro*. Escreveu, em 1924, o manifesto de propagação nacional da revista *Martín Fierro* (2ª fase). Em seus poemas, há elementos dadaístas e surrealistas. Obras: *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía, Espantapájaros, Interlunio, En la Masmédula.*

Gómez Correa, Enrique (1915-1995). Poeta chileno. Participante do grupo surrealista Mandrágora. Obras: *Las Hijas de la Memoria, Cataclismo en los Ojos, Sociología de la Locura.*

Gómez de la Serna, Ramón (1888-1963). Escritor espanhol. Sua obra, cerca de oitenta títulos, engloba quase todos os gêneros literários. Foi um dos fundadores da vanguarda espanhola e inventor da *greguería*. Obra: *El Rastro, Teatro de Soledad, Ismos, Automoribundía.*

Gómez Haro, Enrique (1871-1938). Dramaturgo e jornalista mexicano. Fundou vários jornais. Obras: *Historia del Teatro Principal, El Cristo de Bronce, Entre la Vida y la Muerte.*

Góngora y Argote, Luis de (1561-1627). Poeta espanhol. O cultismo, a musicalidade, a ironia e a sátira são os traços principais de seu estilo barroco. Obras: *Oda a la Toma de Larache*, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *Soledades*.

González Lanuza, Eduardo (1900-1984). Poeta argentino. Foi um dos fundadores e um dos principais representantes do ultraísmo. Pertenceu ao grupo de Florida. Obras: *Prismas*, *Treinta y Tantos Poemas*, *Oda a la Alegría*.

González Prada, Manuel (1848-1918). Poeta, ensaísta e polemista peruano. Combateu o colonialismo espanhol e o poder da Igreja. Influenciou Mariátegui. Obras: *Páginas Libres*, *Horas de Lucha* (prosa); *Presbiterianas*, *Libertarias* (poesia).

González Tuñón, Raúl (1905-1974). Poeta argentino. Identificou-se com o grupo socializante de Boedo e destacou-se por suas atividades políticas, especialmente durante a Guerra Civil Espanhola. Obras: *El Violín del Diablo*, *Miércoles de Ceniza*, *La Calle del Agujero en la Media*, *Poemas de Juancito Caminador*, *La Rosa Blindada*.

Goulart de Andrade, José Maria (1881-1936). Dramaturgo, romancista e poeta parnasiano. Foi membro da Academia Brasileira de Letras. Obras: *Névoas e Flamas*, *Poesias*, *Assunção*, *Um Dia a Casa Cai*.

Graça Aranha, José Pereira da (1868-1931). Escritor pré-modernista, sua participação na Semana de 22 foi conflitiva. Em seus livros, discute problemas políticos e religiosos. Obras: *Canaã*, *Malazarte*, *A Viagem Maravilhosa*.

Gracián, Baltasar (1601-1658). Escritor espanhol, jesuíta e professor. Utilizou o conceptismo e a alegoria num estilo conciso. Obra: *El Criticón*, *Agudeza y Arte de Ingenio*.

Groussac, Paul (1848-1929). Escritor argentino de origem francesa. Foi diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires e fundou a revista *La Biblioteca*. Obra: *Mendoza y Garay*.

Guerrero Ruiz, Juan (1893-1955). Poeta espanhol. Foi secretário da revista *Índice*. Dirigiu o suplemento literário do jornal *La Verdad*, no qual publicou suas traduções de James Joyce, D. H. Lawrence e Valery Larbaud. Fundou a revista *Verso y Prosa*.

Guillén, Nicolás (1904-1989). Poeta cubano. Foi um dos principais representantes da poesia negrista em língua espanhola. Em seus poemas, volta-se para o burlesco e o social, recorrendo a elementos populares e folclóricos. Obras: *Sóngoro Cosongo*, *Motivos de Son*, *West Indies Limited*, *El Son Entero*.

Güiraldes, Ricardo (1886-1927). Escritor e poeta argentino. Fundou, com Borges e outros, a revista *Proa*. Tornou-se conhecido por seus romances e contos gauchescos. Obras: *El Cencerro de Cristal*, *Cuentos de Muerte y de Sangre*, *Xaimaca*, *Don Segundo Sombra*.

Guirao, Ramón (1908-1949). Poeta cubano. Autor de poesia negrista, foi membro fundador da Sociedade de Estudos Afro-Cubanos. Obras: *Bongó*, *Poemas Negros* e *Órbita de la Poesía Afrocubana*.

GUTIÉRREZ, Eduardo (1853-1900). Escritor argentino. Inaugurou o romance folhetinesco e influenciou o teatro popular. Destaca-se pelas temáticas gauchesca e política. Obras: *Juan Moreira, Juan Cuelio.*

GUTIÉRREZ, Juan María (1809-1878). Ensaísta, poeta e político argentino. Um dos principais pesquisadores da literatura hispano-americana, da qual editou as primeiras antologias de poesia: *América Poética* e *El Lector Americano*. Dirigiu a *Revista del Río de la Plata*. Participou da vida política do país como ministro e deputado. Obras: *Apuntes Biográficos de Escritores, Oradores y Hombres de Estado de la República Argentina, Estudios sobre Poesía Americana.*

GUTIÉRREZ CRUZ, Carlos (1897-1930). Poeta romântico mexicano. Obras: *El Libro de la Amada, Sangre Roja, Versos Libertarios, Versos Revolucionarios.*

GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso (1905-1935). Poeta e tradutor mexicano. Fez parte do grupo reunido em torno das revistas *Bandera de Provincias* e *Campo*, de Jalisco. Colaborou na revista *Contemporáneos*. Obras: *Tratado de un Bien Difícil, Itinerario.*

HAYA DE LA TORRE, Víctor Raúl (1895-1979). Político e intelectual peruano. Um dos fundadores, em 1924, da APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana). Obras: *Dos Cartas, Por la Emancipación de América Latina, Teoría y Táctica de la Juventud Anti-Imperialista.*

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1884-1946). Escritor, filósofo e político dominicano. Organizou os jovens escritores que se reuniam na Preparatoria, no Ateneo de la Juventud. Foi ministro da Educação na República Dominicana. Obras: *Seis Ensayos en Busca de Nuestra Expresión, Antología del Centenario, Observaciones sobre el Español en América y Otros Estudios Filológicos, La Utopía de América, Gramática Castellana* (em colaboração com Amado Alonso).

HEREDIA, José María de (1803-1839). Poeta cubano. De formação clássica, destacam-se em sua lírica elementos românticos. Seus poemas mais conhecidos são "Niágara" e "En el Teocalli Cholula", de fundo americanista, mas com elementos clássicos e europeus. Também escreveu prosa e fez traduções.

HERNÁNDEZ, José (1834-1886). Poeta e político argentino. Autor de *El Gaucho Martín Fierro*, obra clássica da literatura gauchesca. O grande êxito desta obra entre os leitores levou-o a escrever *La Vuelta de Martín Fierro*. Exerceu mandatos de deputado e senador.

HERNÁNDEZ AQUINO, Luis (1907-1988). Ensaísta, romancista, jornalista e poeta porto-riquenho. Editor de revistas literárias como *Ínsula, Bayoán* e *Jaycoa*. Obras: *Aguas del Remanso, Cantos a Puerto Rico, Diccionario de Voces Indígenas de Puerto Rico, Nuestra Aventura Literaria: Los Ismos en la Poesía Puertorriqueña, 1913-1948.*

HERRERA Y REISSIG, Julio (1875-1910). Poeta uruguaio. Iniciou-se no modernismo hispano-americano através de Rubén Darío e Leopoldo Lugones. Seus poemas, influenciados pelos franceses e por Góngora, apresentam aspectos pastoris e barrocos. Exerceu influência na transição do modernismo ao ultraísmo e também sobre poetas posteriores. Obras: *Los Éxtasis de la Montaña, La Torre de las Esfinges, Los Parques Abandonados.*

HIDALGO, Alberto (1897-1967). Poeta futurista peruano. Obras: *Química del Espíritu, Simplismo.*

Hidalgo, Bartolomé (1788-1822). Poeta argentino, nascido no Uruguai. Considerado o criador do gênero gauchesco. Obras: *Diálogos Patrióticos*, *Lira Argentina*.

Holanda, Sérgio Buarque de (1902-1982). Historiador e crítico literário. Durante o modernismo, colaborou na revista *Klaxon* e publicou a revista *Estética*. Foi também correspondente dos Diários Associados e crítico do *Diário Carioca* e do *Diário de Notícias*. Destacou-se por sua atuação no Instituto Nacional do Livro, na Biblioteca Nacional e em outras instituições. Renovou os estudos históricos e literários. Obras: *Raízes do Brasil*, *Visão do Paraíso*.

Huidobro, Vicente Ruiz (1893-1948). Poeta chileno. Fundador do criacionismo, primeira corrente de vanguarda da América Latina. Durante estada em Paris, vinculou-se aos maiores nomes da vanguarda européia. Obras: *Ecos del Alma*, *Altazor*, *Mío Cid Campeador*.

Ingenieros, José (1877-1925). Escritor, sociólogo e psiquiatra argentino. Foi introdutor do positivismo na Argentina. Obra: *El Hombre Mediocre*.

Ipuche, Pedro Leandro (1889-1976). Poeta e contista uruguaio. Desenvolveu temas *criollos* e metafísicos. Obras: *Engarces*, *Alas Nuevas*, *Tierra Honda*, *Júbilo y Miedo*.

Jaimes Freyre, Ricardo (1870-1933). Poeta e historiador argentino, nascido na Bolívia. Fundou, juntamente com Rubén Darío, a *Revista de América*, elemento importante para a difusão do modernismo. Foi também professor, político e diplomata. Obras: *Leyes de la Versificación Castellana*, *Castalia Bárbara*.

Jiménez, Juan Ramón (1881-1958). Poeta espanhol. Autor de uma poesia pura, na qual se destaca o panteísmo, a comunhão com a natureza e a busca da solidão. Exerceu grande influência sobre a geração de 27. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1956. Obras: *Platero y Yo*, *Poesías Escogidas*.

Koster, Henry (?-1820). Viajante inglês. Viveu em Pernambuco, onde era dono de uma plantação açucareira. Obra: *Travels in Brazil*.

Lange, Norah (1906-1972). Escritora argentina. Participou do movimento *martinfierrista*. Colaborou nas revistas de vanguarda argentinas. Obras: *La Calle de la Tarde*, *Los Días y las Noches*, *El Rumbo de la Rosa*, *Cuadernos de Infancia*, *Estimados Congéneres*.

Lasso de la Vega, Gabriel Lobo (1559-?). Poeta espanhol. Cavaleiro, serviu a Filipe II e Filipe III. Obras: *Primera Parte de Cortés Valeroso y Mexicano*, *Romancero y Tragedias*.

Leme, Sebastião (1882-1942). Prelado, arcebispo de Olinda, depois cardeal, destacou-se no final da Revolução de 30. Empenhou-se na conversão dos intelectuais brasileiros tendo influenciado Alceu Amoroso Lima. Mandou erguer o monumento do Cristo Redentor, no topo do Corcovado, no Rio de Janeiro.

León, Fray Luis de (1528?-1591). Poeta, filólogo e tradutor espanhol. Um dos criadores da prosa renascentista castelhana. Foi preso pela Inquisição devido a questões sobre um texto da Bíblia, da qual foi tradutor. Obras: *Poesías*, *De los Nombres de Cristo*, *La Perfecta Casada*.

Lima, Alceu Amoroso. Ver Ataíde, Tristão de.

Lima, Jorge Mateus de (1893-1953). Poeta. Incursionou por vários gêneros: a poesia parnasiana, regionalista, religiosa, negra e, finalmente, abstrata. Escreveu também biografias, ensaios e livros infantis. Obras: *Tempo e Eternidade* (juntamente com Murilo Mendes), *O Anjo*, *Calunga*, *A Túnica Inconsútil*, *Invenção de Orfeu*.

List Arzubide, Germán (1898-1998). Poeta e crítico mexicano. Fundador, juntamente com Manuel Maples Arce, do estridentismo. Obras: *El Movimiento Estridentista*, *Esquina*, *El Viajero en el Vértice*.

Lloréns Torres, Luis (1879-1944). Poeta porto-riquenho. Estudou na Espanha, onde teve contato com as principais tendências literárias. Introdutor do modernismo em seu país. Fundou, em 1913, *La Revista de las Antillas*. Obras: *Al Pie de la Alhambra*, *Sonetos Sinfónicos*.

Lobato, José Bento Monteiro (1882-1948). Escritor, tradutor e polemista. Destacou-se por sua atividade editorial e por suas contribuições à literatura infantil. Obras: *Urupês*, *Idéias do Jeca Tatu*, *Mr. Slang e o Brasil*, *O Escândalo do Petróleo*, *Emília no País da Gramática*, *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*.

Lugones, Leopoldo (1874-1934). Poeta argentino. Uma das principais figuras do modernismo hispano-americano. Obras: *Las Montañas de Oro*, *Los Crepúsculos del Jardín*, *Odas Seculares*, *Lunario Sentimental* (poesia); *La Guerra Gaucha*, *El Payador* (prosa).

Maceo, Antonio (1845-1896). Mulato de origem humilde, foi um dos heróis da independência de Cuba.

Machado, Aníbal (1894-1964). Escritor modernista, destacou-se pela linguagem despojada, irônica e pela atenção dada aos fatos cotidianos. Obras: *A Morte da Porta-Estandarte e Outras Histórias*, *Histórias Reunidas*, *João Ternura*.

Machado Ruiz, Antonio (1875-1939). Poeta espanhol da geração de 98. Em Paris, entrou em contato com os parnasianos e simbolistas mais importantes. Obras: *Campos de Castilla*; *Soledades*; *Soledades, Galerías y Otros Poemas*; *Nuevas Canciones*.

Machado de Assis, José Maria (1839-1908). Romancista, contista e cronista. Iniciador da estética realista com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Obras: *A Mão e a Luva*, *Iaiá Garcia*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*.

Malfatti, Anita (1896-1964). Pintora modernista. Na Alemanha, entrou em contato com o expressionismo. Ao regressar, em 1917, realizou em São Paulo uma exposição pioneira de artes plásticas, bastante polêmica. Participou da Semana de 22.

Mansilla, Lucio Victorio (1831-1913). Escritor e político argentino. Isolado no interior do país, estudou a vida dos índios e os problemas da administração da fronteira Obra: *Una Excursión a los Indios Ranqueles*.

Maples Arce, Manuel (1900-1981). Poeta mexicano. Fundador do estridentismo em seu país. Volta-se para o futuro e em seus poemas encontram-se termos referentes ao progresso e à industrialização, além de elementos políticos. Obras: *Vrbe. Super-Poema Bolchevique en 5 Cantos*, *Andamios Interiores*, *Memorial de la Sangre*.

Mariani, Roberto (1892-1946). Escritor argentino. Escreveu relatos de protesto social. Pertenceu ao grupo de Boedo. Obras: *Regreso a Dios*, *Las Acequias*, *Cuentos de la Oficina*.

Mariátegui, José Carlos (1895-1930). Ensaísta e ativista político peruano. Fundador do Partido Socialista Marxista Peruano. Dirigiu a revista *Amauta*, em torno da qual se agruparam intelectuais de várias tendências. Obras: *La Escena Contemporánea*, *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, *Peruanicemos al Perú*.

Martínez Estrada, Ezequiel (1895-1965). Escritor, poeta e ensaísta argentino. Obras: *Radiografía de la Pampa*, *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro* (ensaio).

Martínez Vigil, Carlos (1870-1949). Escritor uruguaio. Fundou, juntamente com seu irmão David e com Pérez Petit, a *Revista de Literatura y Ciencias Sociales*.

Martins Fontes, José (1884-1937). Poeta e médico. Seus poemas situam-se entre o parnasianismo e o simbolismo. Obras: *Verão*, *Arlequinada*, *As Cidades Eternas*, *Volúpia*, *Sol das Almas*.

Matto de Turner, Clorinda (1854-1909). Escritora peruana. Naturalista, ficou conhecida por seu romance de protesto indianista *Aves sin Nido*.

Maturana, José de (1884-1917). Escritor argentino. Colaborou em jornais e divulgou ideais revolucionários. Obras: *Cromos*, *Naranjo en Flor*, *Canción de Primavera*, *El Balcón de la Vida*, *Gentes Honradas*.

Méndez, Evar (1888-1955). Diretor da revista *Martín Fierro*, promotor da geração *martinfierrista*.

Meneses, Emílio de (1866-1918). Poeta brasileiro, iniciador do simbolismo. Foi membro da Academia Brasileira de Letras. Obras: *Marcha Fúnebre*, *Dies Irae*, *Últimas Rimas*.

Mistral, Gabriela (1889-1957). Poetisa chilena. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1945. Obras: *Croquis Mexicanos*, *Desolación*, *Ternura*, *Tala*.

Mitre, Emilio. Tenente-coronel argentino. Ficou famoso por suas vitórias na Guerra do Paraguai. Irmão de Bartolomé Mitre, general e presidente da República, e também fundador do jornal *La Nación*, do qual Rubén Darío era correspondente.

Molinari, Ricardo (1898-1996). Poeta argentino. Pertenceu ao grupo *Martín Fierro*. Obras: *El Imaginero*, *Libro de la Paloma*, *Mundos de la Madrugada*, *Una Sombra Antigua*.

Montero Bustamante, Raúl (1881-1958). Poeta uruguaio. Fundou *La Revista Literaria* e *Vida Moderna*. Obras: *Versos*, *Antología de Poetas Uruguayos*, *Historia Crítica de la Literatura Uruguaya*.

Montoya, Antonio Ruiz de (1585-1652). Religioso. Autor da famosa *Arte de la Lengua Guaraní, o Más Bien Tupí* (1876).

Moreno, Delfino C. (1888-1973). Poeta mexicano. Obras: *Psiquis*, *Odas Libres*, *Semblanzas Literarias*.

Moreyra da Silva, Álvaro (1888-1969). Poeta simbolista, cronista e dramaturgo brasileiro. Destacam-se seus poemas em prosa. Obras: *Cocaína*, *A Cidade de Mulher*, *Boneca Vestida de Arlequim*, *Adão e Eva e Outros Membros da Família*, *Tempo Perdido*.

Moro, César [Alfredo Quispez Asín] (1906-1956). Poeta surrealista peruano, colaborou na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Viveu muitos anos em Paris e escreveu parte de sua obra em francês. Obra: *La Tortuga Ecuestre y Otros Poemas*.

Moura, Emílio Guimarães (1901-1971). Poeta e jornalista, foi membro da Academia Brasileira de Letras. Participou da implantação do modernismo brasileiro, colaborando em *A Revista*. Obra: *Itinerário Poético*.

Neruda, Pablo [Neftalí Ricardo Reyes Basoalto] (1904-1973). Poeta chileno. Fundou, em Madri, a revista *Caballo Verde para la Poesía*. Exerceu intensa atividade política, ingressando, em 1939, no Partido Comunista do Chile. Foi embaixador em Paris durante o governo Allende. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1971. Obras: *Crepusculario*, *La Canción de la Fiesta*, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, *Residencia en la Tierra*, *Canto General*, *Alturas de Machu Pichu*.

Nervo, Amado (1870-1919). Escritor modernista mexicano. Em seus poemas, destacam-se a religiosidade, a introspecção e influências do simbolismo francês. Obras: *Serenidad*, *Perlas Negras*, *Los Jardines Interiores*, *El Bachiller*.

Nun'Álvares [Nuno Álvares Pereira] (1360-1431). Militar e religioso português. Um dos ilustres guerreiros de Portugal durante as guerras de independência, denominado "O Santo Condestável". D. João I concedeu-lhe muitas honras e chegou a ser o fidalgo mais rico e poderoso de Portugal.

Núñez de Arce, Gaspar (1832-1903). Poeta, dramaturgo, jornalista e político espanhol. Obras: *El Haz de Leña*, *Justicia Providencial*, *Gritos del Combate*, *Discurso sobre la Poesía*.

Obligado, Rafael (1851-1920). Poeta argentino. Em seus poemas, destacam-se a cor local, elementos típicos da paisagem e tradições populares. Obra: *Leyendas Argentinas* (entre as quais está *Santos Vega)*.

Obregón, Álvaro (1880-1928). Político mexicano. Participou da Revolução mexicana. Foi presidente da República de 1920 a 1924, ano em que foi assassinado.

Olivari, Nicolás (1900-1966). Poeta e contista argentino. Participou tanto do grupo de Florida, colaborando na revista *Martín Fierro*, quanto do grupo de Boedo. Obras: *La Musa de la Mala Pata*, *La Amada Infiel*.

Oliveira Vianna, Francisco José (1883-1951). Historiador e sociólogo, autor de estudos sobre a formação da etnia brasileira. Dedicou-se aos problemas sociopolíticos do país. Defendeu a centralização político-administrativa e o Estado corporativo para chegar à democracia social. Obras: *Populações Meridionais do Brasil*, *A Evolução do Povo Brasileiro*, *Formação Étnica do Brasil Colonial*.

OLMEDO, José Joaquín (1780-1847). Escritor e político equatoriano. Desempenhou importante papel no movimento para a independência. Da união da literatura com a política, resultou a célebre ode heróica *La Victoria de Junín: Canto a Bolívar.*

ORTEGA Y GASSET, José (1883-1955). Filósofo espanhol. Exerceu grande influência no pensamento espanhol e americano. Obras: *Meditaciones del Quijote, El Espectador, El Tema de Nuestro Tiempo, La Rebelión de las Masas, La Deshumanización del Arte.*

ORTIZ, Carlos (1870-1910). Poeta argentino. Pertenceu ao modernismo, tendo sido influenciado por Rubén Darío. Obras: *Rosas del Crepúsculo, El Poema de las Mieses.*

ORTIZ, Fernando (1881-1969). Antropólogo e sociólogo cubano. Diretor da *Revista Bimestre Cubana.* Grande renovador dos estudos afro-cubanos, fundou o Instituto Hispano-Cubano de Cultura. Obras: *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar, Las Cuatro Culturas Indias de Cuba, Hampa Afrocubana.*

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo (1899-1949). Escritor mexicano. Foi um dos diretores da revista *Contemporáneos.* Obras: *Avidez, El Trompo de Siete Colores, Red.*

PALACIO, Ernesto (1900-1979). Escritor argentino. Obras: *Historia de la Argentina, Teoría del Estado.*

PALACIOS, Alfredo (1880-1965). Político e jurisconsulto argentino. Pertenceu ao Partido Socialista. Foi presidente da Universidad de la Plata.

PALÉS MATOS, Luis (1898-1959). Poeta porto-riquenho. Fundou, juntamente com José I. de Diogo Padró, o *diepalismo.* Conhecido por sua poesia afro-antilhana. Obras: *Pueblo Negro, Tuntún de Pasa y Grifería.*

PALÉS MATOS, Vicente (1903-1963). Poeta porto-riquenho. Com Tomás Batista, é autor do Manifesto Euforista (1922) e do Segundo Manifesto Euforista (1923). Participou também do *noísmo.* Editor dos jornais *La Opinión* e *El Pueblo.* Obra: *Viento y Espuma.*

PELLICER, Carlos (1899-1977). Escritor mexicano. Foi membro do grupo *Contemporáneos* e diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Obras: *Colores en el Mar y Otros Poemas; Piedra de Sacrificios; Seis, Siete Poemas; Material Poético 1918-1961.*

PEREDA VALDÉS, Ildefonso (1899-1996). Poeta uruguaio. Precursor da poesia afro-americana. Colaborou em revistas de vanguarda. Introduziu na literatura uruguaia o tema dos negros marginais e oprimidos. Obras: *La Guitarra de los Negros, Prosa Negra, Antología de la Poesía Negra Americana.*

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1880-1962). Romancista, poeta, ensaísta e diplomata espanhol. Membro da Academia Espanhola. Sua obra é elaborada, ideológica e conceitual, destacando-se também o realismo e o costumbrismo. Obras: *El Sendero Andante, Hermann Encadenado, Prometeo, Belarmino y Apolonio.*

PÉREZ PETIT, Víctor (1871-1947). Escritor uruguaio. Um dos fundadores da *Revista de Literatura y Ciencias Sociales,* que deu início ao modernismo uruguaio em 1895.

PIÑERO, Francisco (1901-1923). Escritor argentino. Foi um dos autores, com González Lanuza e Jorge Luis Borges, da folha mural *Prisma*, de expressão ultraísta.

PONTES DE MIRANDA, Francisco Cavalcanti (1892-1979). Jurisconsulto, diplomata e poeta. Obras: *Tratado de Direito Privado*; *O Problema Fundamental do Conhecimento*; *Anarquismo, Socialismo, Comunismo*; *Poèmes et Chansons*.

PORTAL, Magda (1901-1988). Escritora peruana, preocupada com questões sociais. Com Federico Bolaños, dirigiu a revista *Flechas*. Também participou da direção da revista *trampolin – hangar – rascacielos – timonel*. Obra: *La Trampa*.

PRADO, Paulo da Silva (1869-1943). Escritor e empresário. Foi o principal patrocinador da Semana de 22. Fundou a *Revista Nova*. Obras: *História de São Paulo*, *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a Tristeza Brasileira*.

PRADO, Pedro (1886-1952). Escritor e poeta chileno. Líder do grupo *Los Diez*, que propunha uma renovação estética. Fundador da *Revista Moderna*.

PRIMO DE RIVERA ORBAJENA, Miguel (1870-1930). General e político espanhol. Comandante militar de Valência e de Barcelona, suspendeu a Constituição e decretou a formação de uma Junta Militar Provisória. Seu governo ditatorial estendeu-se de 1923 a 1930, quando foi proclamada a República e ele foi obrigado a exilar-se na França, onde morreu.

PUIG Y FERRETER, Joan (1882-1956). Romancista, dramaturgo e político espanhol, de origem catalã. Escreveu obras costumbristas. Obras: *La Dama Enamorada*, *El Gran Aleix*, *Vida Interior de un Escritor*.

QUESADA, Ernesto (1858-1934). Pensador e educador argentino. Obras: *La Sociología: Carácter Científico de la Enseñanza*, *Las Doctrinas Presociológicas*, *La Evolución Social Argentina*.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de (1580-1645). Poeta e romancista espanhol. Escreveu o romance picaresco *El Buscón*. Obras: *Sueños*, *El Aguacil Endemoniado*, *La Hora de Todos y La Fortuna con Seso*.

REYES, Alfonso (1889-1959). Escritor, poeta, ensaísta e diplomata mexicano. Enquanto embaixador do México no Rio de Janeiro (1930-1936), dirigiu *Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes*. Obras: *Cuestiones Gongorinas*, *La Experiencia Literaria*, *Obra Poética*, *Ifigenia Cruel*.

RIBERA CHEVREMONT, Evaristo (1896-1976). Poeta porto-riquenho. Viveu na Espanha entre 1919 e 1924, onde teve contato com os movimentos de vanguarda. Em Porto Rico, tornou-se o responsável pela "Página de Vanguardia" do jornal *La Democracia*. Obras: *La Copa de los Hebe*, *Los Almendros de los Paseos de Covadonga*, *Pajarera*.

RIO, João do [João Paulo Emílio dos Santos Coelho Barreto] (1880-1921). Escritor, iniciou sua carreira como jornalista, destacando-se como cronista na imprensa carioca. Sua obra, pré-modernista e influenciada por Jean Lorrain e Oscar Wilde, tem traços acentuadamente cosmopolitas. Obras: *As Religiões do Rio*, *O Momento Literário*, *Dentro da Noite*, *Vida Vertiginosa*.

RIVADENEYRA, Manuel (1805-1872). Editor da *Biblioteca de Autores Españoles*, conhecida como *Biblioteca Rivadeneyra*.

RIVERA, Diego (1886-1957). Pintor e muralista mexicano. Ainda jovem, foi influenciado pelas gravuras de José Guadalupe Posada. Na Europa, entrou em contato com o neo-impressionismo e o cubismo. Buscou formas artísticas que refletissem a transformação social mexicana.

RODÓ, José Enrique (1871-1917). Escritor e pensador uruguaio. Sua obra principal, *Ariel*, defende o idealismo hispano-americano em oposição aos norte-americanos. Buscava a perfeição ideal, servindo-se do ensaio didático e moralista, como em *El Mirador de Próspero*.

ROJAS, Ricardo (1882-1957). Escritor argentino. Influenciado pelo romantismo e pelo modernismo hispano-americano, destacou-se como crítico, bastante preocupado com a cultura do país. Obras: *Historia de la Literatura Argentina, Eurindia y Archipiélago*.

ROJAS JIMÉNEZ, Alberto (1900-1934). Escritor chileno. Fundador da *Escuela Agú*, cujo manifesto foi publicado na revista *Claridad* (1920), jornal semanal de sociologia e arte, de tendência esquerdista.

ROJAS PAZ, Pablo (1896-1956). Escritor argentino. Em seus romances, descreve a situação social das populações rurais. Obras: *Arlequín*; *El Patio de la Noche*; *Hombres Grises, Montañas Azules*; *Mármoles bajo la Lluvia*.

ROKHA, Pablo de [Carlos Díaz Loyola] (1894-1968). Escritor chileno. Pertenceu ao movimento tremendista. Obras: *Los Gemidos, U, Satanás, El Folletín del Diablo, Heroísmo sin Alegría, Ecuación: Canto de la Fórmula Estética*.

ROMERO, Sílvio [Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero] (1851-1914). Crítico literário e escritor. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Sua concepção da crítica e historiografia literária tem como base o determinismo biológico e sociológico, o evolucionismo darwiniano e spenceriano. Influiu posteriormente no pensamento de Gilberto Freyre. Obras: *Cantos do Fim do Século*; *História da Literatura Brasileira*.

ROSAS, Juan Manuel de (1793-1877). Político argentino. Chefe dos federalistas a partir de 1828, impôs uma ditadura sangrenta de 1835 a 1852. Seu centralismo autoritário favoreceu o progresso econômico. Vencido por Urquiza em 1892, exilou-se na Inglaterra, onde morreu.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1584-1648). Escritor e político espanhol. Destacou-se como teórico do Estado e da história. Obras: *Corona Gótica, Castellana y Austríaca*; *Empresas Políticas*; *República Literaria*.

SALGADO, Plínio (1895-1975). Romancista e político. Participou da Semana de 22. Um dos principais representantes do grupo Verde-Amarelo, ao lado de Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, em oposição ao movimento de Antropofagia de Oswald de Andrade. Foi um dos ideólogos do Partido Integralista Brasileiro, de inspiração fascista. Obras: *O Estrangeiro*, *O Esperado*, *O Cavaleiro de Itararé*.

Salvat-Papasseit, Joan (1894-1924). Poeta espanhol, de origem catalã. Fundou o jornal *Un Enemic del Poble*. Obras: *Poemes en Ondes Hertzianes, L'Irradiador del Port i les Gavines.*

San Martín, José de (1778-1850). General e político argentino. Serviu a Espanha durante 22 anos, participando em campanhas na África e em Portugal, e também da Guerra de Independência Espanhola. De volta à Argentina, lutou contra os espanhóis pela independência de seu país. Juntamente com O'Higgins, obteve a independência do Chile. Também proclamou a independência do Peru.

Sánchez, Florencio (1875-1910). Dramaturgo e político uruguaio. Fundou o Centro Internacional de Estudios Sociales, onde se combatiam os velhos preconceitos e se afirmava o anarquismo. Obras: *Los Muertos, En Familia, El Pasado.*

Sánchez Guerrero, Gabriel (1895-?). Poeta e advogado mexicano. Fundou as revistas *Primaveral* e *El Estudiante*. Foi diretor do jornal *La Opinión*. Obra: *Madrigales.*

Santa Anna, Antonio López de (1794-1876). Militar e político mexicano. Foi presidente do México em 1833. Sua política centralista levou-o à secessão de Tejas (atual Texas), onde combateu e foi feito prisioneiro.

Santos Chocano, José (1875-1934). Poeta, diplomata e político peruano. Viajou por vários países da América. Foi expulso de alguns deles e morreu misteriosamente assassinado. Influenciado pelos românticos e pelos parnasianos, é o mais americano dos poetas modernistas. Obras: *El Canto del Siglo, La Epopeya del Morro.*

Sarmiento, Domingo Faustino (1811-1888). Escritor e político argentino. Opôs-se à ditadura de Rosas, exilando-se no Chile. Participou da batalha de Caseros ao lado de Urquiza, contra Rosas. Foi deputado, senador, ministro, governador de San Juan, embaixador no Chile, Peru e Estados Unidos, até chegar a presidente da República. Obras: *Facundo, Conflicto y Armonías de las Razas en América, Recuerdos de Provincia.*

Schmidt, Augusto Frederico (1906-1965). Escritor modernista. Destacam-se, em sua obra, a melancolia e alguns traços românticos. Obras: *Cantos da Noite, Mar Desconhecido.*

Segall, Lasar (1890-1957). Pintor, escultor e desenhista, de origem lituana. Participou do movimento expressionista alemão e fundou o *Dresdner Sezession Gruppe*. Transferiu-se definitivamente para o Brasil em 1923, exercendo grande influência sobre os pintores brasileiros. Publicou diversos álbuns de gravuras, como *Recordações de Vilna* e *Mangue.*

Siles, Hernando (1881-1942). Presidente da Bolívia de 1926 a 1930, eleito por eleições diretas.

Silva Valdés, Fernán (1887-1975). Poeta e contista uruguaio, representante do movimento nativista e *criollista*. Obras: *Ánforas de Barro, Humo de Incienso: Poesías, Agua del Tiempo, Poemas Nativos.*

Silveira, Alarico da (1878-1943). Escritor, filólogo e ensaísta. Fez parte do grupo Verde-Amarelo. Colaborou em vários jornais. Obras: *Estudos Brasileiros, Enciclopédia Brasileira.*

Silveira, Tasso da (1895-1968). Poeta. Pertenceu ao grupo espiritualista da revista *Festa*, que reagiu à corrente Pau Brasil. Obras: *América Latina*, *Árvore Nova*, *Definição do Modernismo Brasileiro*.

Solís y Rivadeneyra, Don Antonio de (1610-1686). Dramaturgo, poeta, historiador e político espanhol. Deixou a corte e se ordenou em 1667. No teatro, foi influenciado por Calderón de la Barca. Obras: *Historia de la Conquista de México*; *Población y Progresos de la América Septentrional*.

Staden, Hans (c. 1525-c.1576). Viajante e cronista alemão. Realizou duas viagens ao Brasil e escreveu uma das obras de crônicas mais divulgadas do século XVI, com vasto material sobre os indígenas que habitavam o litoral brasileiro. Em 1553, foi designado pelo governador-geral Tomé de Sousa para combater os indígenas. Prisioneiro dos tupinambás e levado para Ubatuba (litoral de São Paulo) em 1554, conseguiu escapar da morte depois de nove meses. Sua aventura foi narrada por ele e publicada em alemão: *Duas Viagens ao Brasil*, Marburgo, 1557. A primeira edição em português saiu em 1892, na *Revista do Instituto Histórico*: *Descrição Verdadeira de um País de Selvagens*.

Storni, Alfonsina (1892-1938). Poetisa argentina. Obras: *La Inquietud del Rosal*, *Mascarilla y Trébol*, *El Mundo de Siete Pozos*.

Tallet, José Zacarías (1893-1989). Poeta e jornalista cubano. Participou do grupo *Protesta de los Trece* contra o presidente Alfredo Zaya. De 1927 a 1928, foi editor da *revista de avance*. Com Nicolás Guillén, Ramón Guirao e Regino Pedroso, foi um dos introdutores da poesia negrista em Cuba. Obra: *La Semilla Estéril*.

Teitelboim, Volodia (1913). Escritor e político chileno. Colaborou na *Antología de Poesía Chilena Nueva*, publicada em 1935. Obras: *El Amanecer del Capitalismo y la Conquista de América*; *Hijo del Salitre*; *La Semilla en la Arena*; *Neruda*.

Tiempo, César [Israel Zeitlin] (1906-1980). Poeta argentino, nascido na Ucrânia. Explorou a temática argentino-judaica. Obras: *Clara Beter, Versos de una...*, *Libro para la Pausa del Sábado*, *Sabatión Argentino*, *Sábadodomingo*.

Torre, Guillermo de (1900-1971). Ensaísta e poeta espanhol. Foi crítico e teórico do movimento ultraísta. Colaborou em revistas de vanguarda. Obras: *Hélices* (poesia); *Historia de las Literaturas de Vanguardia*.

Torres Bodet, Jaime (1902-1974). Poeta e romancista mexicano. Fez parte do grupo *Contemporáneos* e foi diretor da revista de mesmo nome. Obras: *Fervor*, *Canciones*, *Biombo*, *Los Días*, *Destierro*, *Cripta*, *Margarita de Niebla*.

Torres-García, Joaquín (1874-1949). Pintor e escritor uruguaio. Criador do construtivismo. Autor dos manifestos, em catalão, Art-Evolució (1917), La Regeneració de Si Mateix (1919) e L'Art en Relació en l'Home Eterno y l'Home que Passa (1919) e dos Manifiestos del Arte Constructivo (1930). Em 1934, aos sessenta anos, e depois de 43 anos ausente de Montevidéu, voltou à sua cidade natal e lá fundou o Taller Torres-García.

Torres y Villarroel, Diego de (1693-1770). Poeta satírico espanhol. Obras: *Ocios Políticos en Poesía de Varios Metros, Sueños Morales, Visiones y Visitas de Torres con Francisco de Quevedo; Vida* (autobiografia).

Ugarte, Manuel (1878-1951). Escritor, jornalista e diplomata argentino. De idéias socialistas, foi amigo de José Ingenieros. Obras: *Las Espontáneas, Crónicas Parisienses, La Joven Literatura Hispanoamericana.*

Unamuno, Miguel de (1864-1936). Filósofo, poeta e dramaturgo espanhol. Foi reitor e professor da Universidade de Salamanca. Fez parte da geração de 98. Exerceu profunda influência nos meios intelectuais espanhóis. Obras: *En torno al Casticismo, La Vida es Sueño, Vida de Don Quijote y Sancho, Del Sentimiento Trágico de la Vida* (ensaio); *Paz en la Guerra, El Espejo de la Muerte, Niebla* (romance).

Urquiza, Justo José de (1800-1870). Político argentino. Inicialmente aliado a Rosas, tornou-se seu inimigo e venceu-o em 1852, na batalha de Montecaseros. Chegou a ser presidente constitucional da Federação. Morreu assassinado.

Uslar Pietri, Arturo (1906-2001). Romancista e contista venezuelano. Colaborou no único número da revista de vanguarda *válvula.* Obras: *Barrabás y Otros Relatos, Las Lanzas Coloradas, Red.*

Valdelomar, Abraham [Conde de Lemos] (1888-1919). Poeta e contista peruano. Em 1916, fundou a revista *Colónida*, experimental e anti-acadêmica, como instrumento de crítica social. Os escritores que nela colaboravam chamavam-se "colónidas". Obras: *El Caballero Carmelo, La Ciudad de los Tísicos, La Ciudad Muerta.*

Valencia, Guillermo (1873-1943). Poeta e político colombiano, modernista. Obra: *Ritos.*

Valle, Rosamel del (1901-1965). Poeta chileno. Obras: *Mirador, País Blanco y Negro.*

Valle-Inclán, Ramón María del (1869-1936). Romancista, poeta e dramaturgo espanhol. Pertencente à Geração de 98, criou a teoria do *esperpento.* Obras: *Sonata de Invierno, Sonata de Otoño, Tirano Banderas, Divinas Palabras, Luces de Bohemia.*

Vallejo, César Abraham (1892-1938). Poeta peruano. Uma das principais vozes da lírica moderna. Em sua obra, encontram-se elementos modernistas e, posteriormente, vanguardistas. Viveu em Paris de 1923 até sua morte. Obras: *Los Heraldos Negros*; *Trilce*; *Poemas Humanos*; *Tungsteno*; *España, Aparta de mí Este Cáliz.*

Vando Villar, Isaac del (1890-1963). Editor da revista sevilhana *Grecia*, órgão de difusão do ultraísmo espanhol. Obra: *La Sombrilla Japonesa.*

Vasconcelos, José (1881-1959). Escritor mexicano. Participou da Revolução de 1910. Pertenceu ao grupo *El Ateneo de la Juventud.* Foi reitor da Universidade do México e ministro da Educação. Obras: *Pitágoras, El Monismo Estético, La Raza Cósmica, Indología, El Ulises Criollo.*

VÁZQUEZ DE MELLA, Juan (1861-1928). Escritor e político espanhol. Conhecido por seus discursos, foi membro da Academia Espanhola. Entre seus escritos, estão a crítica literária e textos históricos em que há um destacado idealismo patriótico. Foram reunidos e publicados postumamente.

VIEIRA, Padre Antonio (1608-1697). Missionário, orador sacro e escritor português. Após estudar no Colégio dos Jesuítas, ingressou na Companhia de Jesus e veio para o Brasil. Defensor dos cristãos-novos, foi castigado pelo Tribunal da Santa Inquisição. Excelente orador desde a juventude, destaca-se no barroco brasileiro e português. Entre os muitos sermões que escreveu, estão o *Sermão da Sexagésima* e o *Sermão do Mandato.*

VIGNALE, Pedro Juan (1903-1974). Participou da revista de vanguarda *Martín Fierro.* Foi diretor da revista *Poesía.* Com César Tiempo, organizou a antologia *Exposición de la Actual Poesía Argentina.*

VILLAESPESA, Francisco (1877-1936). Poeta e dramaturgo espanhol. Obras: *Tristitia Rerum, El Jardín de las Quimeras, El Alcázar de las Perlas.*

WILDE, Eduardo (1844-1913). Escritor, médico e político argentino, nascido na Bolívia. Ministro da Instrução Pública e do Interior. Seus livros caracterizam-se pelo realismo dramático e pelo humor. Obras: *Tiempo Perdido, Aguas Abajo, Prometeo y Cia.*

XUL SOLAR (1887-1963), pseudônimo de Alejandro Shulz Solari. Pintor argentino, um dos mais expressivos da vanguarda. Foi amigo de Jorge Luis Borges e do pintor Emilio Pettoruti, e integrou o grupo da revista *Martín Fierro.* Dedicou-se ao estudo das religiões, filosofia, astrologia, elementos que transparecem em sua obra pictórica e também presentes em seus escritos. Dedicou-se a reflexões sobre a linguagem e chegou inclusive a criar um idioma universal – a "panlíngua" – e também um idioma para a América Latina, com elementos do espanhol e do português – o *neocriollo.* Em síntese, mergulhou em esquemas pouco convencionais no âmbito do jogo, da música e outros, reveladores de seu espírito criativo e inovador. Os elementos visionários e herméticos, as aquarelas de pequenas dimensões e cores intensas são as principais características de sua pintura.

YRIGOYEN, Hipólito (1850-1933). Político argentino. Líder do Partido Radical (1916-1922 e 1928-1930). Primeiro presidente argentino eleito por sufrágio universal. Deve-se a ele a neutralidade do país durante a Primeira Guerra Mundial.

YUNQUE, Álvaro [Aristides Gandolfi Herrero] (1889-1982). Poeta, contista e romancista argentino. Pertenceu ao grupo de Boedo e foi influenciado pelo realismo socialista. Obras: *Versos en la Calle, Zancadillas, Barcos de Papel, Ta-te-ti, Jauja, Espantajos.*

ZUM FELDE, Alberto (1889-1976). Historiador da literatura e crítico uruguaio. Editor da revista *La Pluma.* Fundou a Academia Nacional de Letras e foi diretor da Biblioteca Nacional do Uruguai. Obras: *Proceso Intelectual de Uruguay, Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana, La Narrativa en Hispanoamérica.*

Título	*Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*
Autor	Jorge Schwartz
Tradução	Ana Maria Martinez Corrêa Ana Regina Lessa Manuel L. Bellotto Maria Luiza Paul Neide M. González Rosana Pereira Ventura Teresa Cristófani de Souza Barreto Vinicius Dantas
Produção	Silvana Biral Cristiane Silvestrin
Capa	Moema Cavalcanti
Imagem da Capa	Xul Solar, *Dois Rostos*, 1921, aquarela sobre papel, 10,4 x 25,4 cm Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar Buenos Aires
Projeto Gráfico	Marcelo Masuchi Neto
Editoração Eletrônica	Fabio Kato Julia Doi
Tratamento de Imagens	Gustavo Marchetti Marcela Souza
Editoração de Texto	Évia Yasumaru
Revisão de Texto e de Provas	Gênese Andrade
Divulgação	Regina Brandão Cinzia de Araujo
Secretaria Editorial	Eliane dos Santos
Formato	18 x 25,5 cm
Tipologia	Minion 10,5 / 15
Papel	Cartão Supremo 350 g/m² Chamois Fine Dunas 80 g/m²
Número de Páginas	736
Tiragem	1500
CTP, Impressão e Acabamento	Prol Editora Gráfica Ltda